MESTER

Special Issue on Female Discourse



VOLUME XX FALL 1991 NUMBER 2

MESTER

Special Issue on Female Discourse



VOLUME XX FALL 1991 NUMBER 2

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese and the Graduate Students Association, UCLA, for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *New MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024-1532.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$20.00 for institutions, US$12.00 for individuals and US$8.00 for students. Add US$4.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico. Please make checks payable to *MESTER*.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

ISSN 0160-2764



Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XX FALL 1991 Number 2

CONTENTS

En 1970 un grupo de estudiantes de postgrado de UCLA fundó *Mester*, con el propósito "de establecer un vínculo entre 'nosotros' y 'ustedes,' doquiera que estén." Hoy, 21 años después, puede decirse que esta intención se ha cumplido sobradamente: en la nómina de colaboradores y lectores de *Mester* se hallan, además de estudiantes y profesores de UCLA, creadores y críticos de todo EE.UU., América Latina, España y Portugal.

Queremos aprovechar este vigésimo volumen de *Mester* para expresar nuestro reconocimiento a todos aquellos que a lo largo de los años han hecho posible esta empresa. Pero en especial queremos agradecer a las dos últimas directoras de la revista, Silvia Zamora y Kristine Ibsen, su incansable dedicación y su buen hacer, que son responsables de nuestros crecientes logros. A ellas les brindamos este número.

—El Consejo Editorial

Presentación

Mester dedica por segunda vez (la primera fue en 1986) un número monográfico a explorar la problemática de la literatura femenina. En esta ocasión, el simposio titulado ''Female Discourses: Present, Past, and Future,'' organizado por el Departamento de Español y Portugués de UCLA en mayo de 1991, sirvió de marco a la reflexión de dicha problemática en el ámbito de las culturas hispánicas.

El presente volumen recoge cuatro artículos procedentes del simposio (los de Elane Granger Carrasco, Louise Mirrer, C. Brian Morris y Barbara Zecchi) y dos entrevistas con cuatro de las escritoras participantes: Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas, Soledad Puértolas y Ana Castillo. Estas entrevistas, a las que hay que añadir las realizadas a Isabel Allende y Mireya Robles, creemos que constituyen un valioso aporte a los artículos de enfoque académico, por cuanto ofrecen un testimonio directo de cómo estas autoras viven su condición de mujeres y de escritoras. Además, aun cuando las entrevistas fueron concebidas como entidades autónomas, se prestan a interesantes comparaciones, puesto que las entrevistadas pertenecen a realidades socioeconómicas y literarias muy distintas: América Latina, España y la experiencia chicana.

El ensayo de Geraldine Nichols que abre el volumen, ''Aquí, el que no corre, ni vuela ni entra en el canon,'' es la revisión de una ponencia presentada en la IV Feria Internacional del Libro Feminista de Barcelona. Haciendo gala del tipo de acercamiento personal que postula un sector de la crítica feminista, Nichols resume los objetivos y logros de ésta, desde su ''gestación'' en los años 60 hasta nuestros días, y da algunos ejemplos de los medios de que se vale el canon literario masculino para autoperpetuarse.

En su trabajo sobre la autobiografía de Leonor López de Córdoba, Louise Mirrer aborda el problema de su *autoría*: la opinión de algunos

críticos según la cual esta obra fue en realidad escrita por un notario (ejemplo de la poca *autoridad* que la crítica patriarcal está dispuesta a conceder a la mujer escritora). Mirrer discute este planteamiento mostrando cómo, por el contrario, la obra utiliza numerosos recursos propios de la mujer que intenta acceder a un foro público, uno de los cuales consiste precisamente en apropiarse de discursos "masculinos."

La incorporación de tres artículos sobre Sor Juana Inés de la Cruz se explica por el hecho de que se trata de la única escritora hispánica consagrada como clásica y la única que invariablemente se estudia en cualquier curso dedicado a su época. Los trabajos incluidos aquí enfocan su obra desde la perspectiva de su "feminidad," contribuyendo a llenar los vacíos que ha dejado la extensa bibliografía crítica sobre la autora y a "corregir" pasadas interpretaciones. Por ejemplo, Elane Granger Carrasco confronta la opinión de los críticos que han visto en el *Romance 48* una expresión sublimada del lesbianismo de Sor Juana, y la condescendiente conclusión de que ésta "se equivocó" al seleccionar a Sálmacis como símbolo del poema. Verónica Grossi y Silvia Pellarolo centran sus respectivos trabajos en *El sueño*, abriendo nuevas posibilidades de lectura para este estudiadísimo poema. La primera concluye que el carácter polisémico y ambiguo de la obra, así como el hecho de que coloque al día—el Poder—en sus márgenes, constituyen una subversión del dogma y un "triunfo del poder femenino." Por su parte, Pellarolo analiza los recursos de ocultamiento y pasividad que manifiestan la represión que sobre Sor Juana ejerce el canon cultural e ideológico, así como las instancias en que deja al descubierto su disidencia frente al mismo.

En el trabajo siguiente, que nos coloca de golpe en pleno siglo XX, Adriana Gutiérrez estudia los elementos de metaficción presentes en la novela de la escritora mexicana Josefina Vicens, *El libro vacío*. En su análisis de la "dualidad de la escritura y en la escritura," Gutiérrez alude a algunos rasgos de la novela susceptibles de ser interpretados desde una perspectiva feminista, como por ejemplo la autodegradación a que se somete la mujer escritora, y que aquí se manifiesta en la incapacidad del narrador para valorar positivamente lo que escribe.

El artículo de C. Brian Morris estudia la dialéctica autoafirmación/autonegación en la obra poética de Gloria Fuertes. Centrando su análisis en tres poemas, Morris muestra cómo los autorretratos humildes y serviles de Fuertes son en realidad parodias de la imagen de la mujer en la ideología patriarcal, y cómo la devaluación de sí misma que lleva a cabo la hablante poética no es sino una estrategia para afirmar, en última instancia, que si la mujer "is small in the minds of men, it is because men are small-minded."

Barbara Zecchi analiza el tema de la búsqueda de interlocutor en la

novelística de Carmen Martín Gaite. Esta búsqueda, que se presenta como un problema predominantemente femenino, se manifiesta de diversas maneras, todas desesperanzadoras, a lo largo de su obra: como el deseo, siempre frustrado, de la mujer de entablar una comunicación emocional con el hombre; como un anhelo, sólo realizable por medio de la escritura, de retornar al utópico "cobijo de la infancia" en que gozaba de libertad comunicativa; y como necesidad, satisfecha solamente en el mundo de la imaginación, de contar con un receptor adecuado de su producción literaria.

El trabajo de Francisco Soto estudia la novela de la escritora cubana Mireya Robles *Hagiografía de Narcisa la bella*, la cual presenta una imagen irónica y amarga de la situación de la mujer en la sociedad patriarcal pequeño-burguesa: desposeída de identidad propia, sin medios artísticos de expresión que le permitan liberar su dolor y colocada en una posición de total servidumbre. La entrevista a Robles constituye un interesante apéndice al estudio, por cuanto ofrece algunos datos biográficos sobre esta autora poco conocida y, a la vez, aborda algunos de los puntos tratados en el artículo.

Susana Reisz elabora importantes consideraciones teóricas sobre la literatura femenina, aplicándolas posteriormente al estudio de la obra de Isabel Allende. Así, alude a algunos de los obstáculos con los que se enfrenta la mujer escritora: el peso de una tradición literaria que no sólo le impone modelos estéticos sino también de comportamiento; la necesidad de una expresión "femenina" que, sin embargo, dispone solamente de herramientas "masculinas." Y expone algunos de los métodos utilizados para superar estas contradicciones: fundamentalmente, la mimetización paródica de los discursos patriarcales.

La entrevista con la novelista chilena sirve de complemento a este artículo, puesto que en ella Allende habla del deber ineludible de la escritora latinoamericana de tratar sobre la situación de la mujer, de la necesidad de las escritoras de "tomar por asalto el sistema," en lugar de automarginarse con rubros como "literatura femenina" y de la significación feminista de algunos de sus personajes.

La entrevista a Ana Castillo muestra, por su parte, a una autora profundamente consciente de su(s) marginalidad(es): como mujer que escribe y como chicana, segregada tanto del canon hispánico como del anglosajón. Entre otros aspectos, menciona las dificultades de la literatura chicana para acceder al *mainstream* anglosajón y mexicano y las complejas relaciones entre género, raza y clase que se manifiestan en los feminismos estadounidense y latinoamericano.

Por último, la conversación con Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas y Soledad Puértolas demuestra —por si hiciera falta recordarlo—

que escritura *femenina* no equivale necesariamente a escritura *feminista*: estas tres escritoras se distancian totalmente no sólo del feminismo como ideología o militancia, sino incluso de la noción de que en la escritura pueda jugar un papel importante el género de el/la autor/a.

Aprovechamos para agradecer efusivamente a todas/os las/os que colaboraron en este número y a todas las escritoras que accedieron a nuestras entrevistas: está de más decir que sin su participación esta empresa no habría sido posible.

Jacqueline Cruz

Aquí, el que no corre, ni vuela ni entra en el canon[1]

Las organizadoras de esta Feria del Libro Feminista han pedido que enfoquemos dos amplias preguntas en nuestras intervenciones: ¿de qué manera ha influído en nuestra producción cultural el hecho de ser mujer? ¿A quiénes nos dirigimos en nuestras actividades culturales, o sea, cuál es nuestro público ideal?

Como profesora de una universidad norteamericana, tengo dos modos de producción cultural: el primero y más prestigioso como crítica literaria, en función de lo cual produzco textos sobre obras literarias en mi campo de especialización, la literatura española del siglo veinte. El segundo es como profesora, dedicada a una actividad muy similar a la de la maternidad; es decir, repetitiva, efímera, vital e invisible en las estadísticas (improductiva, en otras palabras). Es a todas luces caprichoso equiparar la enseñanza con la crítica como actividades culturales, pero lo hago para reivindicar la enseñanza, que, también como la maternidad, es tan infravalorada como imprescindible. El hecho de ser mujer ha marcado indeleblemente mi trabajo como crítica y como profesora, de la misma manera que ha influído en mi selección de un público.

En tanto profesora y en tanto crítica, me muevo dentro de —a veces en contra de— una tradición académica que se ha ido constituyendo a lo largo de un siglo y medio. En lo que a la narrativa se refiere, esta tradición dicta que sólo puede aspirar a la canonización cierta clase de obras. Son las que tratan los problemas que se llaman generales y hasta universales, tales como: qué hacer con una esposa infiel; si ir a la guerra o no; cómo alcanzar fama, fortuna *y* la mujer ideal para esposa; las que demuestran gran familiaridad con otras obras consagradas o con otros discursos prestigiosos, como el latín, por ejemplo, a los cuales no han tenido fácil acceso las mujeres; las que exaltan al individuo en vez de sus lazos familiares, su progresivo dominio del mundo en vez de su compenetración con él, su feliz despegue de la maraña familiar en pro de su ascenso hacia el éxito. Esta

sabia definición de la obra maestra ha excluído la literatura escrita por la mujer, para quien no son acuciantes esos problemas considerados generales o universales: si ir a la guerra o no, cómo ganarse una buena esposa.

Como la nobleza, la calidad de "maestría literaria" o artística se transmite preferentemente por linaje masculino; pasa de generación en generación, de metafórico padre a metafórico —pero morfológicamente idéntico— hijo. Eve Kosofsky Sedgwick ha dado un nombre muy sugestivo a esta práctica cultural que asegura que el marcador de poder, el falo, se mantenga entre hombres: es la "homosociabilidad" o el "deseo homosocial masculino" (1). Un cuadro del artista español Roberto González Fernández, *La comunión de los hombres* (1990), parece pintado para explicar la homosociabilidad (véase ilustración); las mujeres, excluídas del título, tampoco figuran en el cuadro. Uno de los propósitos de la crítica feminista es precisamente llamar la atención a la ideología androcéntrica y exclusivista que subyace en tal práctica literaria/cultural, haciendo ver que no es un proceso "natural," tal como nos han enseñado, sino que está manipulado y que, en última instancia, es altamente político. Llamar la atención parece una tarea fácil, pero no lo es; las mensajeras que llevan noticias tan molestas a la fiesta literaria arriesgan la muerte profesional, ya sea por silencio, por burla, por encierro en un gueto o por agotamiento. Todos estos métodos, y otros, han sido utilizados con eficacia tanto en España como en Norteamérica. En Estados Unidos, se ha puesto de moda hablar del "posfeminismo," con lo cual el feminismo a secas parece superado, periclitado. En España, muchas excelentes intelectuales que poseen convicciones feministas se desviven por evitar ser tachadas —valga la palabra— de feministas.

Dos anécdotas, una literaria y otra personal, ayudarán a desplazar esta intervención de las alturas olímpicas adonde la he llevado mediante el uso de palabras como "androcéntrico," "morfológicamente idéntico" y "homosocial." En un nivel más concreto podemos apreciar mejor cómo estas ideas hasta ahora invisibles, ocultas, funcionan para limitar —sin que sea demasiado obvio— la participación femenina en el mundo de las letras. Una mini-lección en la crítica feminista, digamos, para ilustrar por qué ésta no ha perdido su razón de ser, a pesar de lo que digan los medios de comunicación acerca de la muerte del movimiento feminista.

Primero, para demostrar que en el ámbito catalán y español está funcionando a las mil maravillas la tradición patrilineal de la maestría literaria, me sirvo de un capítulo de *Els escenaris de la memòria* [Los escenarios de la memoria], reciente libro de Josep Maria Castellet, un prohombre de las letras catalanas y castellanas. El capítulo está dedicado a otro importante escritor en Cataluña y en España, Pere Gimferrer, más joven que Castellet y en muchos sentidos su discípulo. Describe con lujo de detalles la ceremonia por la cual el joven —a quien se refiere siempre



Roberto González Fernández, *La comunión de los hombres* (1990)

Oleo sobre tela. 5 piezas: 16 × 75 cm. 2 piezas: 16 × 36.2 cm.
Fotografía tomada del catálogo de la exposición *Spanish Realism* (reproducida con autorización del Glasgow Print Studio).

con el universalizante epíteto de "el personatge" [el personaje]— es designado digno heredero de las grandes plumas ibéricas: su ingreso en la Real Academia de la Lengua Española.

La investidura de Gimferrer en aquel cuerpo tan augusto y tan varonil —porque la tardía presencia de dos académicas no cambia para nada el signo preponderante y natural, sobre todo eso, natural, del cenáculo— se puede visualizar como un relevo en la carrera de los juegos olímpicos literarios. Al leer su discurso de ingreso, que versaba sobre Vicente Aleixandre, tanto su maestro por el lado castellano como su literal predecesor en el sillón de la Academia, Gimferrer está cogiendo de la mano de aquél la sagrada antorcha que, a partir de ese momento, le incumbe llevar hasta el momento de su propio relevo. Castellet el maestro observa a Gimferrer el discípulo aceptando este cetro/antorcha y al escribirlo —todo en tercera persona, para lucir más objetividad y para ocultar mejor su propia participación emotiva en la ceremonia— inmortaliza tanto a sí mismo como a Gimferrer, mediante el recurso de hacer que toda la narración gire en torno a temas que les implican a ambos: el discipulado, las leyes de sucesión y el relevo generacional. Y concluye esta solapada descripción autorreferencial de la investidura llamándola "l'accompliment d'un mandat que venia d'antic i es repetia a cada generació amb ressonàncies mitològiques, potser freudianes" (261) [el cumplimiento de un mandato que venía de antiguo y que se cumplía en cada generación con resonancias mitológicas, acaso freudianas].

Acto seguido deja hablar a Gimferrer, permitiendo que las palabras del discurso de ingreso redondeen este pensamiento: "el testimonio de Vicente," lee el joven, "nos remitía al pasado que nos había elegido por herederos —pues la literatura nos elige a nosotros y no nosotros a ella" (261). En estas palabras tan poco modestas se universaliza, se naturaliza el proceso endogámico que durante siglos ha excluído a las mujeres del panteón. Si no han sido elegidas como otros, la culpa la tiene la literatura. Es la literatura la que vota por los miembros de la Real Academia, y la que decide cuál es el crítico o el opositor más bello, la que encarga las reseñas de los libros de sus elegidos a la selecta pluma de sus críticos preferidos. ¡Naranjas de la China!

Castellet continúa la descripción: "L'ombra del mestre deixava pas a la figura esplendent del deixable, que iniciava així un camí ineluctable, moridor: el de la immortalització a mans d'un escriptor desconegut, el qual potser aquell mateix dia i a la mateixa hora iniciava insospitadament i subreptíciament les ablucions que precedeixen els sacrificis rituals" (261). [La sombra del maestro (Castellet aquí se refiere al otro maestro, Aleixandre) dejaba paso a la figura esplendorosa del discípulo, que de esta forma iniciaba un camino ineluctable, fatal: el de la inmortalización a manos de un escritor desconocido, el cual, quizás aquel mismo día, a

aquella misma hora, comenzaba insospechada y subrepticiamente las abluciones que precedían a los sacrificios rituales.] Mandatos de tiempos antiguos, resonancias mitológicas o quizás freudianas, sacrificios rituales: todas éstas son palabras cifradas que tienen una sola función: apoyar el estatu quo, continuar la falocracia. Tales palabras ocultan una incitación a seguir con la misma carrera de relevo de toda la vida, dejando fuera de la pista a la mitad de la población con piernas. La crítica feminista no puede cambiar esta tradición de un día para el otro, pero sí podemos llamar la atención a su existencia, a sus prejuicios e injusticias, a su lenguaje cifrado y su repertorio gestual, una y otra vez.

La segunda anécdota tiene que ver con un simposio celebrado en la universidad norteamericana de Ohio State en 1990, al cual asistí. Además del grupo de estudiosos que enseñan en Estados Unidos, algunos de los cuales son españoles, participó un grupo importante de profesores y escritores de España. El discurso inaugural, que duró una hora, fue pronunciado por un destacado catedrático español. Trazó las líneas maestras, según su parecer, de la literatura española del último lustro, citando numerosos autores y títulos que le parecían representativos del panorama literario. Está de más señalar que en una hora, y hablando de la España de los últimos cinco años, en la cual la cantidad de libros publicados ha batido todos los récords, no le faltaban nombres para citar. Lo que sí faltaban, sin embargo, eran mujeres escritoras; no mencionó ni una sola, ni narradora, ni poeta, ni ensayista. Al traste con los premios literarios que hayan ganado, al olvido las semanas que sus obras hayan ocupado las listas de libros más vendidos.

Escuchando la ponencia de este catedrático, cuyos libros de crítica son muchos y muy sesudos, se tenía la sensación de que allí mismo se estaba escribiendo el borrador de la historia literaria: se había anunciado desde el Olimpo en tonos magisteriales el último canon y . . . ¿qué pasa? Murmullos en el auditorio, signos de una cierta indignación por parte de muchos estudiosos —hombres y mujeres, norteamericanos e hispanos— que enseñan en Estados Unidos, al escuchar una historia tan obviamente parcial. En posteriores sesiones del congreso se criticó repetidamente esta omisión —que resultó no ser la única hecha por miembros de la comitiva española—, y se cuestionó esta descripción de la misma carrera de siempre, con los mismos corredores, cuando cualquiera que lee la prensa cultural española sabe que otra gente —morfológicamente distinta— ya comparte la pista. Se asombraron de la reacción de los que enseñamos en los Estados Unidos, y muchos se vieron forzados a explicar —si no a cambiar— las omisiones que prodigaban. ¿Se logró cambiar algo con todo esto? En la sesión de clausura uno de los novelistas —también muy destacado en el campo— confesó que el simposio le había abierto los ojos por primera vez a la importancia y la complejidad de la escritura femenina en España. Un

minúsculo triunfo, si se quiere, pero tienen un sabor para nada despreciable las primeras peritas que da el olmo. En cuanto al *éminence grise*, se vio obligado a explicitar las presuposiciones ideológicas que le habían llevado a confeccionar una historia literaria tan parcial.

No ha sido fácil para muchas críticas feministas reunir la valentía necesaria para protestar públicamente contra los prejuicios de algunos de los dinosaurios que enseñan y publican al lado nuestro. Lo explica Hélène Cixous (en palabras que hace mucho copié para colgarlas al lado de mi escritorio): "To speak, to proffer signs in a given situation, to make adequate use of rhetoric, this is what culturally we are not accustomed to do. But also what does not give us pleasure. (We produce a discourse only at a certain price.)" (*La jeune née*; citado en inglés en Richman 77). Felizmente algo hemos logrado en Estados Unidos, donde somos muchas las feministas en las universidades. Nuestro público ideal es amplio: todos aquellos (y aquellas) que no han oído o aceptado las noticias del cambio que traemos. Nos hemos dedicado de lleno a las tareas de definir una nueva tradición literaria, más amplia, menos exclusivista, y de fomentar un mayor respeto por la diferencia —no sólo respecto del género, que era nuestro proyecto inicial, hace veinte años, sino también respecto del color, de la clase socioeconómica, de la etnia, de la orientación sexual, etc.

Basándonos en la premisa sencilla pero revolucionaria de que lo personal siempre es político, hemos mezclado la militancia con la investigación, la pasión con la razón para llevar a cabo los siguientes proyectos: recuperar los textos perdidos de las antecesoras olvidadas; cambiar las obras y las aproximaciones críticas empleadas en las aulas, dando un espacio a la escritura femenina o a la crítica feminista de las obras maestras; descentrar y pluralizar tanto el discurso hegemónico como a los que lo emplean. Hay más de 500 universidades con programas de Estudios de la Mujer en Estados Unidos, lo cual atestigua el éxito que hemos tenido.

Para otra vez pasar de las abstracciones a lo concreto, terminaré este parte desde la otra orilla explicando mi propio caso. El hecho de ser mujer ha influído de manera rotunda en mis dos modos de producción cultural. Opté por la enseñanza cuando era una joven que nada sabía de la vida, pensando que el horario y las largas vacaciones de los profesores combinarían a la perfección con —adivínenlo— las obligaciones de esposa y madre que inevitablemente me caerían. Después de más de veinte años, habiendo descubierto que los profesores novatos, al menos los que se dedican a la investigación, tienen el horario más largo del mundo desarrollado, salvo las madres, todavía me congratulo por mi errada pero feliz elección. Y es que la enseñanza —y vuelvo a lo afirmado antes— es tan importante como infravalorada: ayudar a los jóvenes a ver más allá o por debajo de los estereotipos, ayudarlos a formarse hábitos de lectura y de pensamiento

crítico, dentro de un ambiente como el norteamericano —acrítico, atiborrado de medios de comunicación de masas, materialista— es a la vez un reto y un privilegio. Si bien sería difícil decir al final de un curso mío que he producido algún objeto cultural discreto para engrosar las estadísticas, sí se podría afirmar que he contribuído a formar una nueva receptividad y apertura en mis estudiantes, una disposición digamos femenina para apreciar y trabajar la diferencia.

Mi género también ha influído en el tipo de crítica literaria que manejo. Durante la última década, he escrito casi exclusivamente sobre la literatura de mujeres. Una combinación de suerte y de *seny* [sentido común; el *seny* se considera una de las virtudes características del pueblo catalán], de obstinación y de inspiración, me llevó a concentrarme en la narrativa de algunas escritoras contemporáneas arraigadas en Cataluña. Comencé un poco a ciegas a considerar esta literatura como producto de una doble marginación por parte de las escritoras, resultado del género secundario y de la nacionalidad sometida que compartían, sea cual fuere su lengua de expresión literaria.

Ya que buscaba las señas de diferencia —sexual y étnica— en sus textos, me pareció lógico —por no decir mínimamente bieneducado— tomarme el trabajo de aprender catalán, aunque fuera imperfectamente, y de leer sobre la historia, antropología, sociología, literatura y cultura de Cataluña. Sin haberme preparado previamente de esta manera me habría parecido presuntuoso intentar trazar la especificidad, dentro de la literatura española, de la narrativa escrita por estas mujeres.

Concuerdo con Nancy Miller cuando afirma que la crítica feminista tiene que oponerse a las tentativas de los deconstruccionistas para borrar las particularidades del sujeto que escribe, efectos de la posición diferencial que ocupa en una sociedad concreta gracias a su género, su clase y su nacionalidad. En lugar de ello, Miller aboga por una práctica que denomina "aracnología," una práctica que leyera "*a contrapelo* del tejido de indiferenciación para descubrir en la escritura la corporización de una subjetividad sexuada: para recobrar dentro de la representación los signos de la construcción de esa subjetividad sexuada" (272).

Hace demasiado tiempo que "los mandatos que vienen de antiguo," para volver a las palabras de Castellet, han servido para borrar las calidades específicas de la mujer; bajo el pronombre masculino que según esos mismos mandatos es universal y no particularizante, hemos sido silenciadas por demasiados años. La crítica feminista ha de investigar, reivindicar y teorizar las señas distintivas de la mujer y la escritora. Para luchar en contra del tejido de indiferenciación de que habla Miller, se necesitan paciencia, tesitura, investigación, documentación y una sólida fe en el valor de un proyecto que muchos despreciarán o atacarán. Llevar

la política feminista al campo de la literatura requiere que nos comprometamos a prestar la debida atención y respeto a todas las señas distintivas e inferiorizantes, y a escuchar con máxima atención las diminutas variantes de los ritmos que proponemos analizar. Al mismo tiempo, convencer a otros de la importancia de tales estudios exige que no nos olvidemos del poder suasorio de la abstracción bien expresada. Sobre todo, quizás, este proyecto ginocrítico demanda que no abandonemos la pista, que protestemos a pesar de que ni la convicción ni la protesta estén de moda en estos tiempos posmodernistas que corremos. Nos estamos entrenando para los juegos olímpicos, ¿no es cierto?, donde esperamos poder llevar la antorcha como cualquier otro hijo de vecino.

Geraldine C. Nichols
University of Florida, Gainesville

NOTA

1. Este texto es una versión modificada de una ponencia escrita para una mesa sobre la ginocrítica en la IV Feria Internacional del Libro Feminista y publicada en *Debats Debates Dibattiti Panel Discussions Beschprechungen*, Actas de la IV Fira Internacional del Llibre Feminista, 19-23 de junio de 1990 (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991), comp. María José Aubet. La Feria tuvo lugar en una Barcelona pre-olímpica, enfebrecida por el tema deportivo y envuelta en los preparativos para las Olimpíadas. Las traducciones son mías.

OBRAS CITADAS

Castellet, Josep Maria. *Els escenaris de la memòria*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
Miller, Nancy. "Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic." *The Poetics of Gender*. Ed. Nancy K. Miller. New York: Columbia UP, 1986.
Richman, Michèle. "Sex and Signs: The Language of French Feminist Criticism." *Language and Style* 13 (1980): 62-80.
Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

Leonor López de Córdoba and the Poetics of Women's Autobiography[1]

Leonor López de Córdoba recorded her life story in the early part of the fifteenth century.[2] Her project was remarkable both for its genre and her gender: the *Memorias* is Castile's first autobiography;[3] Leonor López de Córdoba is Castile's first woman writer.

Yet, while those who study the text call Leonor a woman writer, they always add that this designation is "stretching a point" (Deyermond 29). For in fact, the *Memorias* has been taken to be a text heavily reworked and rewritten by a man. The dominant view is that Leonor dictated her autobiography to a male notary who tried his best to make her illogical and fragmentary self-representation sound orderly and effective.

The notion that Leonor is not the true author of the *Memorias* is based on one principal argument. It is said that the four lines of legal-type phraseology with which the *Memorias* opens demonstrates a notary's hand in the composition of the text.[4] That the work then quickly shifts from legal language to topics and styles associated with female authorship (e.g. mystical visions, communings with saints, and the "feminine" discourse of self-effacement) is said to result from the male notary's ultimate exhaustion in the face of Leonor's verbal outpouring.[5]

I will argue here that this interpretation is less plausible than the view that Leonor was the true author of the entire text, thus making her, as I suggested at the start, a *bona fide* female autobiographer, Spain's first woman writer, and an author on a par with well-known early female autobiographers in England, France, Italy, Sweden, and colonial America.

1. Background

Leonor was a noblewoman from the south of Spain born around 1362/3. She witnessed some of the most astonishing and horrific events in Castilian history: the violent overthrow of a legitimate ruler by his bastard brother,

the Black Death, the first organized and publicly-sanctioned destruction of Jewish lives and property in Spain. She herself made history as chief advisor and confidante to Queen Catalina of Lancaster, who was co-regent with her brother-in-law, Fernando de Antequera, for the *infante*, Juan II.

Because of Leonor's prominence in the Court and her own autobiographical text, we have more information about her than about most other medieval Castilian women. We know from her description in Fernán Pérez de Guzmán's *Generaciones y semblanzas* that she was a powerful figure in fifteenth-century Castilian politics—although Pérez de Guzmán makes it clear he didn't like her, calling her "frivolous and wretched" (*liviana y pobre*) (34). We also know of her position of authority from the *Chronicle of King Juan II*, which comments that Queen Catalina "trusted [Leonor] so much, and loved her in such a manner, that nothing was ever done without her counsel" (287). Letters exchanged between Leonor and Queen Catalina further confirm the extent of Leonor's political clout—so extraordinary that a modern historian has been led to remark that Leonor was the "real arbiter of Castile's internal policies for some time" (Estow 36).[6]

Leonor's own life story tells us that she was a member of a family whose fortunes largely equalled those of the king they supported. This king was Pedro I of Castile, who died at the hands of his illegitimate half-brother, Enrique, in 1369. As a young girl, Leonor lived under siege in the fortified town of Carmona, near Seville. In 1371, her family surrendered to Enrique, who had become King of Castile upon his brother's death. In spite of his promises to protect Leonor's family, Enrique immediately executed Leonor's father. He then imprisoned Leonor and her husband—to whom she had been married at the age of seven—as well as other members of her family. Leonor describes in her *Memorias* the horrors of prison life, in particular, the deaths of her thirteen year old brother and all the other members of her household, save her husband.

Leonor writes in her *Memorias* that she was admitted to the *Orden de Guadalajara* after her release from prison. I believe that this "Orden" was the Order of Santa Clara, whose famous convent in Guadalajara was intimately connected with Leonor's family.[7] It would, of course, be helpful to establish the relationship of Leonor to the *Clarisas* for, in supporting the view that Leonor was capable of composing the work herself, it is important to show that she was an educated woman. Since we know that monasteries and convents were centers not only of piety, but of erudition and learning in the Middle Ages (Lucas 137–56), we can suppose that with the *Clarisas*, Leonor might have received some formal instruction.

We know from historical records that Leonor was the mother of at least three sons and one daughter (Márquez de Castro 204–5). We know from her *Memorias* that one of these sons died tragically of the plague after tend-

ing an infected adoptive son—a Jewish boy orphaned, presumably, in the notorious Córdoba pogrom of 1392.

2. Official language and imagery in the *Memorias*

I would now like to begin looking closely at the argument in support of the claim that Leonor's text was actually composed by a male notary. Whether Leonor's text was *written down* by a notary is, of course, not the issue here, for this was a common practice among male writers in medieval Castile. What *is* at issue is the claim that in the case of Leonor's *Memorias*, the notary went beyond transcription and actually modified, refined, and reworked Leonor's own narrative.

The *Memorias*'s initial phrases—

> En el nombre de dios Padre, y del hijo, y del Espiritu Santo tres Personas, y un solo Dios verdadero en trinidad, al qual sea dada gloria á el Padre, y al hijo, y al Espiritu Santo, asi como era en el comienzo, asi es agora, y por el Siglo delos Siglos amen. En el nombre del qual Sobredicho Señor y dela Virgen Santa Maria su Madre, y Señora y Abogada delos Pecadores, y á honrra, y ensalsamiento de todos los Angeles, é Santos y Santas dela Corte del Cielo amen.
>
> Por ende, Sepan quantos esta Escriptura vieren, como yo Doña Leonor Lopez de Cordoba, fija de mi Señor el Maestre Don Martin Lopez de Cordoba, e de Doña Sancha Carrillo, á quien dé Dios gloria y Parayso. Juro por esta significancia de + en que Yo adoro, como todo esto que aqui es escrito, es verdad que yo lo vi, y pasó por mi, y escribolo á honrra, y alabanza de mi Señor Jesu Christo, é dela Virgen Santa Maria su Madre que lo parió . . . (16)

—are in fact, saturated with wording found commonly in fifteenth-century Spanish legal documents. This is the basis of the claim that a notary reworked, rather than just recorded, the text. Yet, on examination, the lines thus attributed to a notary are, taken together, quite unlike the work of a professional notary. In a survey of about two hundred fifteenth-century Spanish legal documents, I did not find anything like the density of formulaic expressions that the *Memorias* contains. Comparing the *Memorias*'s opening lines with these documents makes the initial phrases of the *Memorias* look like a caricature of the notarial style—or, at best, like the work of an amateur. A sampling of opening lines from actual fifteenth-century notarial documents—e.g.,

> Sepan quantos esta carta vieren commo yo fulano fijo de fulano;
>
> . . . In Dey nomine amen. Sepan quantos esta carta de testamento vieron, commo yo fulano, fijo de fulano, vecino de tal lugar, estando en

> mi seso e en mi entendimiento . . . e temiendo me dela muerte natural de la qual alguno nin algunos non pueden fuyr nin escapar, otorgo e conosco que fago e ordeno este mi testamento aseruicio de Dios Padre e dela gloriosa Virgen Santa Maria su madre, con toda la corte del çielo . . .;
>
> Sepan quantos esta carta vieren, commo nos, fulano e fulano, otorgamos e conosçemos por esta carta de nuestra propia e libre voluntad, que juramos a Dios e a Santa Maria e a esta sennal de crus + enque corporalment ponemos nuestras manos derechas . . . [8]

—makes it clear that Leonor's amalgam of formulae goes well beyond what was both customary and appropriate in the formulistic diction of fifteenth-century papers.[9]

Thus a more plausible explanation of the "notarial"-style in the *Memorias*'s opening lines is that Leonor, herself, tried to imitate official language. In any case, a resemblance between the initial phrases of Leonor's text and fifteenth-century Spanish legal documents could not alone establish male notarial intervention. Medievalists often find filiations between literary or epistolary writing and dictaminal or notarial models,[10] for writers came into direct contact with such models in their personal legal dealings and letter writing and may have copied model letters or documents when composing their own works. They also may simply have used, or been influenced by, commonly accepted notions of format and style. What's more, Leonor's opening phrases are not only suggestive of the language of law, but also manifest common *topoi* of fifteenth-century male literary and historical writing. For example, the guarantee Leonor makes in the first four lines that the experiences and events recounted in the text are factual is very much like that made by her male contemporary, Pero López de Ayala, in his Prologue to the *Crónica del rey don Pedro*.

There are additional reasons to doubt that Leonor's use of legal phraseology provides evidence that a male notary intervened in her text. For one, the amassing of formulae which characterizes the beginning, but not the remainder,[11] of Leonor's work is a well-known strategy of form, one which is often seen in the literature of the period. Typical of the medieval Spanish oral tradition (*romancero*), for example, are opening formulae which serve as a crucial source of information for a text's public, establishing the text's identity, its themes, and its message.[12] A consciousness of such oral strategies in the written texts of the fifteenth century is evident in many of the works of Leonor's male contemporaries.[13] For another, given the fact that the *Memorias* is an autobiography, the legal phraseology its author has recourse to should not, in and of itself, make for convincing evidence of a notary's hand. Recent theories of autobiographical writing have made plain the legalistic nature of the genre, using a plethora of terms drawn from the principles of law to discuss self-

representational writing: Philippe Lejeune, for example, describes the autobiographer as entering into a "contract" and as "manifest[ing] an intention to 'honour the signature' "; he terms the matter of the type of contract existing between the author and the reader "*de jure*," and so on (202–3). And it is not unthinkable that the autobiographer herself would have looked to the language of law—what Michel Foucault calls the "juridico-discursive" representation of power—[14] to insist on the authority of her text and to establish its validity.

Indeed, it is precisely in her overstatement of official, legal formulae that Leonor, as a woman autobiographer, may have sought to validate her intervention in the larger, public arena of men's writing. As a woman writer she was, after all, a transgressor in the universe of male discourse. By incorporating the range of linguistic codes suggestive of officialdom in the initial lines of her text, she may have attempted to locate herself and her *Memorias* within the parameters of writing developed and privileged by (male) political, ecclesiastical, and literary authorities. Moreover, by relying on legal discourse early on in the text, she deemphasizes the role of her subjective, female self and draws attention instead to the "objective" truths contained in her work.

In this manner, I believe, Leonor attempted to secure the legitimacy of her (female) claim to authority. Hence the legal formulae may be seen as part of a coherent strategy designed to ensure her work's place in the public domain and in history. Indeed, the juridico-discursive authority which empowered her to tell her story also endowed her text with the seeds of longevity: the *Memorias* is in fact framed as a public record destined for wide and long-lived dissemination. This much is evident from the way in which the *Memorias* anticipates its textual community, assimilating in its locutions the two medieval traditions of audienceship—i.e. readers and listeners.[15] Leonor expressly says that she writes both for those who are nonliterate and for those who are able to read.

This, then, was one facet of Leonor's access, as a woman writer, to medieval Castilian culture and literary discourse.

3. Writing as a woman

Those who argue that Leonor's work was actually composed by a male notary have had to explain the fact that the text quickly shifts from the language of law (i.e. official, notarial phrases that conventionally open legal documents) to topics and styles associated with female authorship (e.g. mystical visions, communings with saints, and the "feminine" discourse of self-effacement). They do so by arguing that the notary was overwhelmed by Leonor's verbal outpouring. This somewhat tortuous argument becomes unnecessary if we dispose of the view that the text was partly

authored by a notary. The mixture of official, legal language and "feminine" discourse no longer needs to be explained by the hypothesis of two authors, and can instead be explained by the hypothesis of a single, female author appealing to two domains. These are the public, masculine arena, suffused with legal discourse, and the private, feminine arena, characterized by self-effacement. Indeed, this mixed discourse, deriving from a female author's attempt to situate her writings in the public domain, is characteristic of other early women's autobiographies such as her English near-contemporaries, Margery Kempe (b. ca. 1373) and Julian of Norwich (b. 1343)—as well as, in America, the *Reply to Sor Philotea* of Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695). These, too, bear the peculiar hallmarks of two distinct universes of discourse—the public, male, legal discourse, and the private, female discursive spaces of the self-effacing woman. Leonor, like these other early women autobiographers, must have sought, in the mixing of male, official language with feminine discourse, a strategy which would authorize her public, female voice in a culture which had made silence a feminine convention.

That Leonor was conscious of herself as a woman writing seems plain from the materials she chose to include in her text. The *Memorias* largely depicts a world of men's absence.[16] Although Leonor is careful to establish herself at the start of the work as her father's daughter and her husband's wife, she thereafter dwells on the deaths of the men closest to her—her father, her young brother, her son—and the absence of her husband during his seven years of wandering in search of the fortune he lost as a result of his imprisonment. Her description of life on her own is structured around women's spaces: a convent founded by her maternal grandparents and resided in by her mother; the household of a wealthy aunt. And while Leonor reports in the *Memorias* that her husband eventually did return home—after hearing of her material triumph—he is never, after this report, mentioned again.

A comparison between Leonor's work and that of other early women autobiographers also suggests that she was conscious of herself as a female *author*. For one, she goes to great lengths in her work to establish her authorial prerogative. Leonor, like Margery Kempe in England,[17] carefully situates herself amongst other powerful women, tracing her story through a series of powerful foremothers.

The particular "powerful [female] life script" (Smith 55) Leonor chooses as a pretext for her work belongs to the Virgin Mary. Like Leonor, the Virgin is a mother. Also like Leonor, the Virgin is, in Leonor's characterization, a legal advisor—she calls her, "Lawyer of the Sinners" (*Abogada delos Pecadores* [16]). This gives Leonor—a woman whose counsel was indispensable to decision-making in the Castilian court—a double filiation with the Holy Mother—a woman whose life story had already been sanctified by male officials.

Significantly, Leonor grounds herself in other celestially-empowered foremothers, as well. She writes her text specifically in the name of *female*, in addition to male, saints: *santos y santas* (16). And once again she uses a legal term to characterize those honored in her work, noting that the male and female saints in whose name she writes inhabit the *court* of heaven—*Santos y Santas dela Corte del Cielo* (16). Thus women, in the *Memorias*, are firmly established as *bona fide* members, along with men, of both heavenly and legal precincts.

In spite of her use of hagiographical and devotional models in the *Memorias*, Leonor is, of course, not a saint, and her *Memorias* is not a spiritual autobiography. Yet by implicating her text in the discourse of hagiography, she is able to further her own struggle for interpretive authority within the public sphere. Hagiographical discourse, which had already successfully immortalized other women, might also immortalize her.

The influence of at least two important elements found in women's spiritual autobiography is plain in Leonor's text. These are, first of all, the establishment of celestial authorization for the life stories told in the works, and secondly, the autobiographer's self-representation as an "ideal" woman, obedient and self-effacing in spite of her bold speech. These elements are made manifest in the life story of Margery Kempe who, for example, insisted that it was God who commanded her to tell her story and that she thus made no departure, outspoken as she was, from the accepted feminine discourse of obeisance. They are present in the life story of St. Birgitta of Sweden (ca. 1303), who also declared that she was commanded by God to tell her story. And although Birgitta abandoned her children in order to travel and to speak publicly, she entered the public arena with specific and repeated reassurances from the Virgin Mary that her work was more important. They are seen in the writing of Sor Juana Inés de la Cruz, who also reassured readers that she was an ordinary woman, for her public "reasonings" were legitimized by the feminine figure of the Virgin who gave birth to the Word and was therefore the matrix of Christian reason (Franco xv). And they are evident in the life story of Julian of Norwich, whose *Revelations* has recently been seen to make patent the unusual learning of its author, but who relied to such an extent on the "ideal" feminine discourse of self-denigration that until recently she, like Leonor, was assumed to have had male notarial intervention in her text.[18]

Leonor's projection in the *Memorias* into the "female" universe of hagiographical discourse as well as into the public, male discourse of letters and learning is what testifies to the text's roots in a woman-centered and woman-identified epistemology (Donovan 99). While she may indeed have authentically felt a special relationship with God, the Virgin, and the saints—she was, after all, the survivor of a horrible imprisonment which killed most of the members of her family—she needed primarily a strategy

to authorize the telling of her life story, otherwise a "nonstory" (Smith 50) in terms of medieval Castilian letters.

4. Conclusion

While Leonor's *Memorias* shares many features with the early autobiographies of women written during the medieval period in Europe and in colonial New Spain, it is in one respect quite different. Leonor was not, like Angela of Foligno (1248?–1309), St. Birgitta of Sweden, or María de San Joseph (1656–1736), a female religious. Her text tells chiefly of material, not spiritual, achievement—the prestige of her lineage, the contents of her dowry, her attainment of such worldly possessions as a home of her own. She does write of answered prayers to the Virgin and of miracles—it is, for example, the Virgin's miraculous intervention which leads to her acquisition of the much-coveted private house—but the thrust of her story is always her personal and material situation. Leonor is clearly no mystic. Her intimacy with the Virgin and her visions lead neither to prophecy nor to pilgrimage. She does not seek to eschew sexual intimacy with her husband in favor of chastity, like Margery Kempe; nor, like Julian of Norwich, does she enter the reclusive spaces of a convent cell. And Leonor's life story is not, like the women autobiographers of seventeenth-century New Spain, a confession dictated to, or elicited by, a priest.[19]

But precisely because Leonor is a secular woman autobiographer, her life story is of great significance to the genre. For the *Memorias* gives important testimony to women's quest for autobiographical authority even within the framework of their secular and private identities as wives, mothers, and daughters. Indeed, Leonor's choice of the autobiographical mode may have been a consequence of her struggle, as a secular woman, for interpretive power.

Louise Mirrer
Fordham University

NOTES

1. I am indebted to Professor Alan Deyermond, who, while differing with my conclusions, offered many invaluable comments on my ideas. An early version of this paper was read at the 1991 UCLA conference, Female Discourses: Past, Present, and Future.

2. The precise date of the text is unknown and critics disagree even as to whether it was written in the first or second decade of the fifteenth century. For important discussions of the *Memorias* and of Leonor, see Reinaldo Ayerbe-Chaux, "Las memorias de Doña Leonor López de Córdoba," *Journal of Hispanic Philology* 2.2 (1977):11–33, and "Leonor López

de Córdoba y sus ficciones históricas" (typescript kindly made available to me by the author); Kathleen Amanda Curry, "Las 'Memorias' de Leonor López de Córdoba," Ph.D. Diss. Georgetown U, 1988; Alan Deyermond, "Spain's First Women Writers," *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller (Berkeley: U of California, 1983), pp. 27–52; Deborah Sue Ellis, "The Image of the Home in Early English and Spanish Literature," Ph.D. Diss. Berkeley, 1982; Clara Estow, "Leonor López de Córdoba: Portrait of a Medieval Courtier," *Fifteenth Century Studies* 5 (1982): 23–46; Arturo Roberto Firpo, "Un ejemplo de autobiografía medieval: Las 'Memorias de Leonor López de Córdoba,' " *Zagadnienia Rodzajów Literackieh* 23:1(44) (1980): 19–32; Ruth Lubenow Ghassemi, "La 'crueldad' de los vencidos: Un estudio interpretativo de *Las Memorias de doña Leonor López de Córdoba*," *La Corónica* 18.1 (1989): 19–32; Amy Katz Kaminsky and Elaine Dorough Johnson, "To Restore Honor and Fortune: 'The Autobiography of Leonor López de Córdoba,' " *The Female Autograph*, ed. Domna C. Stanton (New York: New York Literary Forum, 1984), pp. 12–13; and Carmen Marimón Llorca, *Prosistas Castellanas Medievales* (Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1990). All quotes in this study are from Ayerbe-Chaux's "Las memorias"; translations are mine.

3. It is noteworthy that the first efforts at autobiography in Castile should have been carried out by a woman. Indeed, the coincidence of women's autobiographical writing with the earliest manifestations of the genre all over Europe and in the New World has been noted in a number of recent critical studies. Sidonie Smith, for example, comments on the yield of early examples of Continental, English, and American autobiography in the life stories of St. Teresa of Avila, Madame Guyon, Margery Kempe, Margaret Cavendish, and Anne Bradstreet. She remarks that "the very fact that women began writing autobiographies contemporary with the genre's emergence . . . is startling, disconcerting, and infinitely interesting" (42). Domna C. Stanton suggests that autobiography in fact may have originated with women (Domna C. Stanton, "Autogynography: Is the Subject Different?" in *The Female Autograph*, ed. Domna C. Stanton [New York: New York Literary Forum, 1984], pp. 8–9). Clarissa W. Atkinson relates early examples of autobiography to the "new creation of the late Middle Ages": women saints who traveled widely and spoke out publicly (Clarissa W. Atkinson, *Mystic and Pilgrim: The Book and the World of Margery Kempe* [Ithaca and London: Cornell U P, 1983], p. 194). And Jean Franco discusses the early autobiographies of the New World—life stories of women mystics in New Spain (Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico* [New York: Columbia U P, 1989]).

4. Deyermond was the first to suggest notarial intervention.

5. Deyermond writes:

> I have a clear vision of the unfortunate notary, trying desperately to keep everything on a proper level of legal phraseology, being overwhelmed by Leonor López' flood of words, and realizing with a sigh that he had better reconcile himself to writing the story just as she told it (31).

6. See also Juan Torres Fontes, "La regencia de don Fernando de Antequera," *Anuario de Estudios Medievales* I (1964): 375–429; "Las Cortes castellanas en la menor edad de Juan II," *Anales de la Universidad de Murcia* XX (1961–1962), 1–2, f. 68.

7. I am indebted to Heath Dillard for suggesting this connection to me. I have consulted, among other documents, Francisco Layna Serrano's study of the ancient convents of Guadalajara (*Los conventos antiguos de Guadalajara*, Madrid: CSIC, 1943). Layna mentions names related to Leonor's family. "Carrillo," for example, the surname of Leonor's mother, figures prominently.

8. The source for the notarial formulae is Galo Sánchez and V. Granell, eds., "Colección de fórmulas jurídicas castellanas de la Edad Media." *Anales Históricos de España* 2 (1925): 470-91; 3(1926): 476–503.

9. Ayerbe-Chaux calls it "amplification" (1977: 25).

10. See Carol A. Copenhagen, "The *Conclusio* in Fifteenth-Century Spanish Letters," *La Corónica* 14.2 (Spring, 1986): 213–219, and "Salutations in Fifteenth-Century Spanish Vernacular Letters," *La Corónica* 12.2 (Spring, 1984): 254–264.

11. Deyermond notes this (31).

12. See, for further discussion, Aurelio González, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1984.

13. See Louise Mirrer-Singer, *The Language of Evaluation: A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel in Ballad and Chronicle* (Amsterdam: John Benjamins, 1986), Chapter 5.

14. Foucault writes, "In Western societies since the Middle Ages, the exercise of power has always been formulated in terms of law" (87).

15. See Brian Stock, *Listening for the Text: On the Uses of the Past* (Baltimore and London, 1990), especially Chapter 2.

16. This important point was first made by Kaminsky and Johnson.

17. See *The Book of Margery Kempe*, trans. by W. Butler-Bowdon (London: Jonathan Cape, 1936).

18. See Edmund Colledge, O.S.A., and James Walsh, "Editing Julian of Norwich's *Revelations*: A Progress Report," *Medieval Studies* 38 (976): 404–427.

19. Ayerbe-Chaux's recent paper ("Leonor López de Córdoba y sus ficciones") argues that the text in fact is a confession: "Las *Memorias*, más que un documento más o menos público de defensa de su honor humillado, es posible que sean una confesión y un examen privado de su vida que entrega Leonor al convento de San Pablo" (2). I believe, however, that the text was in fact meant to be a public document. In a longer version of this paper, I argue that Leonor's concern for her audience and for her own posterity strongly indicate this.

WORKS CITED

Ayerbe-Chaux, Reinaldo. "Las memorias de Doña Leonor López de Córdoba." *Journal of Hispanic Philology* 2.2 (1977): 11–33.

Crónica del rey don Juan II. Biblioteca de Autores Españoles, LXVIII. Colección ordenada por Cayetano Rosell. Madrid: M. Rivadeneyra, 1875. 173–392.

Deyermond, Alan. "Spain's First Women Writers." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: University of California Press, 1983. 27–52.

Donovan, Josephine. "Towards a Women's Poetics." *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Ed. Shari Benstock. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Estow, Clara. "Leonor López de Córdoba: Portrait of a Medieval Courtier." *Fifteenth Century Studies* 5 (1982): 23–46.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Vol 1: *An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage, 1980.

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.

Kaminsky, Amy Katz and Elaine Dorough Johnson. "To Restore Honor and Fortune: 'The Autobiography of Leonor López de Córdoba.' " *The Female Autograph*. Ed. Domna C. Stanton. New York: New York Literary Forum, 1984.

Lejeune, Philippe. "The Autobiographical Contract." *French Literary Theory Today*. Ed. Tzvetan Todorov. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 192–222.

Lucas, Angela. *Women in the Middle Ages: Religion, Marriage and Letters*. New York: St. Martin's Press, 1983.

Márquez de Castro, Tomás. *Compendio histórico y genealógico de los títulos de Castilla y señoríos antiguos y modernos de Córdoba y su reino (1779)*. Ed. José Manuel de Bernardo Ares. Córdoba: Publicaciones de la Diputación Provincial de Córdoba, 1981.

Pérez de Guzmán, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. Ed. R. B. Tate. London: Tamesis, 1965.

Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Sor Juana's Gaze in *Romance 48*

The essence of Sor Juana's *Romance 48* is situational: it is a response, the other half of a conversation. It invokes a dialogue and brings into focus the Peruvian who apparently inspired it. In the *advertencia* that precedes the poem, we are advised that Sor Juana is "respondiendo a un caballero del Perú, que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre." Even without the clarification, the text itself represents an existential reality in relation to an Other as well as in relation to another's text.

The *advertencia* allows us to imagine that Sor Juana receives word that a gentleman has come to see her or has left her something. She accepts what probably were indigenous artifacts from Chile, the "*barros*" mentioned above, and an accompanying note or poem in which this stranger, who has undoubtedly heard of Sor Juana and knows of her poetic inspiration as well as of her worldly fame as a writer, tells her she should turn herself into a man. Perhaps his poem was not openly insulting. Yet the *romance* strongly suggests that the gentleman made reference to Sor Juana's physical attraction and that she was deeply offended that his gaze should be on her "womanhood" and not on her "writerhood," if you will. He seems to have associated her success as a writer with masculinity, hence his request that she negate her sex. Her taking offense at his posture becomes apparent in the constant presence of the Peruvian in her own poem where Sor Juana's regard is directed at him and his poem, while, at the same time, her gaze is directly focused on the meaning of his request that she change herself into a man. Sor Juana frames his request in the ontological woman/artist problem.

Sor Juana begins the poem with a salutation, like a letter:

> Señor: para responderos
> todas las Musas se eximen,
> sin que haya, ni aun de limosna,
> una que ahora me dicte;

The pivotal word seems to be *eximir*. The muses, all feminine, are not only exalted by the Peruvian's lines, they are completely used up, *gastadas*, and none are left to inspire Sor Juana's poem. We can cautiously begin by pointing out an exaggerated false modesty on Sor Juana's part which serves to put down the Peruvian's poetic inspiration —she is master of a dramatic irony that says one thing in such a way as to deny it at the same time. We can also see here Sor Juana's general exaltation of women which Georgina Sabat de Rivers has discovered functioning in many of her other texts. Elevating the status of the Virgin Mary to a level with God himself, her overwhelming use of feminine nouns in *The Dream*, her frequent enumerations of female biblical and historical figures and, of course, her *villancicos* dedicated to Santa Catarina show an unmistakable desire to praise females (1991:146–56).

Indeed, as Sor Juana continues to refer to the muses, she calls them sisters and mothers:

y siendo las nueve Hermanas
madres del donaire y chiste,
no hay, oyendo vuestros versos,
una que chiste ni miste.

"Madres del donaire y chiste" associates the creative process with the female biological function through a metaphor that serves to reinforce the power of female figures in the creative process. Also the opposition of the phrase, *ni-una, no-hay-una*, from the first stanza is repeated and points to one muse among many, possibly a suggestion of the poet herself.

The next mythological figure is male and the entire stanza creates a burlesque image of both the Peruvian gentleman/poet and the Roman God:

Apolo absorto se queda
tan elevado de oírle,
que para aguijar el Carro,
es menester que le griten.

Ironically, I am reminded of Lord Byron's *Don Juan* whose quartets begin in praise of woman and whose last two lines satirically expose her. Likewise, Sor Juana begins the stanza with a traditionally Gongorine hyperbaton but ends with the image of the population shouting at Apollo (dumbfounded by the Peruvian's poem), lest he drop the sun. This unexpected carnavalesque twist places the masculine figure in an inferior intellectual position amidst the already exalted female ones.

Para escucharlo, el Pegaso
todo el aliento reprime,

sin que mientras lo recitan
tema nadie que relinche.

As we have just seen in the above stanza, spectators are called in as witnesses, as it were, of a spectacle, and this presence points to the community of New Spain. Here as earlier, the poet publicly satirizes the unfortunate man, definitely no match for Sor Juana's wit. The image is of Pegasus, a horse present at the recital of the Peruvian's poem, holding back his neighing, in order to give full respect to the speaker. The praise is so hyperbolic as to make the irony unmistakable:

porque sus murmurios viendo,
todas las Musas coligen
que, de vuestros versos, no
merecen ser aprendices.

Left without any possible poetic inspiration from the muses, Sor Juana then says she can only be inspired by the Peruvian himself and she asks him to be her Apollo:

Sed mi Apolo, y veréis que
(como vuestra luz me anime)
mi lira sonante escuchan
los dos opuestos confines.

Mas ¡oh cuánto poderosa
es la invocación humilde,
pues ya, en nuevo aliento, el pecho
nuevo espíritu concibe!

A new spirit has been conceived in her by the Peruvian. But not the fruit of sexual union, it is the fruit of the artistic process, of a dialogue which entails the feminine as well as the masculine: "Nuevas sendas al discurso/ hace. . ." "New paths to discourse" that are inspired by *dos opuestos confines*, two opposite confines, two ends of the earth, perhaps, Peru and Mexico, but two sexual poles as well—her poem and his inspiration for it are these two opposing forces. Apollo and the unspoken name of the poetic voice, Muse. There is a clear male/female dichotomy that begins to work here which softens her satire and, albeit not abandoning the irony, prepares the way for a more serious look at art itself and a kindlier tone in reference to the Other.

"Pensaréis que estoy burlando," "You probably think I'm joking," Sor Juana says, and then reasons that since she cannot find poetic inspiration in the poet she will give up this display of dramatic irony and move her regard from the poet to his gifts: the artifacts he has brought to her from

Chile. These Chilean vases or bowls of clay, in their humble representation of beauty, whet her appetite for Art, she says. She refers to the sharpness of the instrument that must have carved designs on them, *filis*, and concludes that it must have been the Peruvian himself that carved them. The Greek word *Filis* suggests lover, as well as file, which needs no semiotic nor Freudian analysis. Her next line refers to his attack on her sexuality connecting the idea of sharp and cutting to his request that she turn herself into a man. "I am going to muster up all the strength that I can," says Sor Juana, "but you cannot really fertilize strength, that is, make a man's essence grow artificially," and she gives a further reason:

porque acá Sálmacis falta,
en cuyos cristales dicen
que hay no sé qué virtud de
dar alientos varoniles.

Is she serious now when she says that there's no Salmacis around to give her the "who knows what virtue of male breaths"? We shall see in a moment that Salmacis is a highly charged sexual metaphor that embodies an androgynous symbol of knowledge and that by giving herself the pretended character or *persona* of a simple and naïve "dama boba" she pretends that she thinks that an androgyne's breath is only male. She negates the female half of the symbol just as the Peruvian forgot to include the female element and Sor Juana's sexuality in her creative writing process. The intentionality of Sor Juana's gaze here is no longer only to elevate the position of the female for its own sake. Her regard, her look is on the mistake the Peruvian made in not being able to accept her biological sex and possibly even her gender in relation to her work as a poet and playwright.

"I do not understand such things," Sor Juana continues, referring to the much critiqued stanza just quoted, "because, if I am a woman, no one will ever verify it." And she continues in this vein:

Y también sé que, en latín,
sólo a las casadas dicen
úxor, o mujer, y que
es común de dos lo Virgen.

In other words, she does not know anything about the virtues of men, males' breaths (or expressions?). All she knows is Latin, intellectual language of mostly only men at that time, a language that allowed her to participate in the male world. In her stance of innocence/ignorance, all she knows is that both sexes experience the virgin state, associating once again those *opuestos confines* of the male and female poets.

The word *confines* is certainly appropriate considering the historical context of Sor Juana and her Peruvian, which demanded strict adherence to hegemonic ideas that molded sexual roles. She even refers to this social force in her next stanza pointing to the fact that his drawing attention to her sexuality is very definitely inappropriate. But not only because the eyes of the hegemony see it that way, rather because sexuality is determined by the Other, by the subject-in-situation, and she will not ever be thus available for definition. The only thing she knows about her body is that since it does not incline one way or the other in relation to him, it is or should be respected as neutral, abstract,

> (. . .) cuanto
> sólo el Alma deposite.
> Y dejando esta cuestión
> para que otros la ventilen,
> porque en lo que es bien que ignore
> no es razón que sutilice.

The tone of the poem changes again here and Sor Juana, still clever, but more open with him now, refers once more to his file, his *lima*, to his attack on her being, and as she does in many other places, refers to the deadly circumstance of being special in an envious world. She suggests that he leave his *lima*, his sharp edge, in Lima and come to Mexico where he may be accepted more openly than he has been able to accept her.

Sabat de Rivers, pointing to the presence of the Other in Sor Juana's *Dream*, the intellectual Other as well as the social Other, associates this masculine presence with a desire on Sor Juana's part to negate sexuality, as if the presence of both sides would render the soul asexual:

> Cuando sor Juana lanza al Alma hacia las alturas —alma que es, al mismo tiempo, la suya propia y la del 'otro' —la hace asexual para que cada ser humano pueda identificarse con ella (el Alma) y darle así dimensiones universales.[1]

It is possible that such a desire on Sor Juana's part to identify with the soul reveals not so much an asexual and neutral image of mankind, but rather a union of the sexes, the creation of a space where man and woman can live on a plane, bound in love and not opposed by their attraction to each other.

Critics have said that Sor Juana defines her sexuality in this poem. For Octavio Paz, for example, the *Romance 48* is another expression of her sought-after asexuality, her creation of an asexual self-image, and supports his suggestion of unconscious sublimation of her lesbianism. But Paz may be guilty of the same mistake the Peruvian made: the removal of the

woman from her own literary production. It was not, then, so much a question of what the Peruvian gentleman said, but more, what he did not say and what he implied. Sor Juana seems to have filled in this gap for him, if you will, and Paz seems to have missed it.

Suggesting that Sor Juana expressed a repressed lesbianism through neoplatonic thought and imagery, Octavio Paz points to this poem in Chapter 15 of his book, *Sor Juana Inés de la Cruz or, the Traps of Faith*. When Sor Juana says that she cannot change herself into a man because there is no Salmacis around, Paz assumes that the hermaphroditic image inherent in the metaphor of Ovid's Salmacis, is sexual for Sor Juana. But he agrees with Méndez Plancarte in that the use of the Ovidian reference was a careless mistake on the part of Sor Juana because this fountain did not transform maidens into youths, it changed Hermaphroditus into an androgyne. Méndez Plancarte says that what Sor Juana meant to say was Iphis, who was a real female figure whom Isis changed into a man. The mythological figure of Iphis belongs to a separate story in the *Metamorphosis*. Paz bases further conjecture on this assumption although admitting that what he interprets as a sort of Freudian slip provides tempting territory for a professional psychologist:

> But maybe we do not need psychoanalysis to be able to explain this small error. To begin with, it is difficult to believe that Juana Inés, considering everything we know about her, would refer to the episode about Iphis: it was too similar to her own situation. Iphis . . . asks Isis to turn her into a man (220).

Iphis most likely represents what Sor Juana would really wish: a male body so she could be with her beloved, the Marquesa de la Laguna, Sor Juana's good friend and protector. Both critics, readily willing to admit that the poet has made an essential error in the use of an Ovidian image of the *Metamorphosis*, totally forget or consider irrelevant two very important facts in Ovid's myth of Salmacis: 1) Hermaphroditus, a male love-child of Aphrodite and Hermes, is also converted into the androgyne along with Salmacis, and 2) Salmacis, the name of a sensuous fountain, is also a sexually aggressive heterosexual female (Ovid, Book IV). Ironically, Paz briefly outlines the Salmacis myth and mentions Sor Juana's reference to hermaphroditism, but leaves that reference unexplained (220). Here is the story of Salmacis, a story that two of Sor Juana's most well-known critics cannot accept as part of the textual message of the *Romance 48:*

It begins when Hermaphroditus, who wanders by the shores of undiscovered rivers and unimagined places because he delights in the unknown, finds Salmacis, a Naïde, the only nymph unknown to Diana, who resides by a fountain: symbol of the unknown which is the object of Hermaphroditus' desire. Salmacis falls madly in love with Hermaphroditus

when she sees him; but he repulses her and, so, she tells him that she will leave him alone. But she hides instead. After a time of thinking himself alone and lingering by the shore of the fountain, Hermaphroditus is seduced by the pool of water itself —its clear warm-cool liquid, soothing and irresistible, acts on him and he disrobes and enters the water to the absolute delight of Salmacis hiding in the bushes. She flings off her clothes and dashes into the water too, attacking him, clinging, embracing, kissing him while breathlessly panting. But she still remains chaste. Ovid compares her to a serpent, symbol of knowledge, and also to ivy, and he compares Hermaphroditus to figures that correspond to the serpent and the ivy: an eagle, and an oak tree. The metamorphosis that Salmacis and Hermaphroditus undergo is to become an eagle with a snake entwined about its legs. The image of a flying eagle with a snake wrapped around his legs, as seen in William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*, for example, also recalls Quetzalcoatl, who, curiously, is represented as a plumed snake in Aztec renderings of him. In the metamorphic myth, the bodies of Hermaphroditus and Salmacis become one, the Hermaphrodite figure, and anyone who enters the fountain of Salmacis after that must leave its waters half man and half woman.

It is clear to me that Sor Juana made no mistake in choosing her images in this poem and it is also clear that her voice, at least here, is heterosexual. She approached the Peruvian as a woman and as an artist and tried to enlighten him to the fact that the artistic process, not her own body, is androgynous. Not only the use of the Salmacis metaphor, but her invocation of the Peruvian, "Be my Apollo," points to an ironic coquetry, not a flirtation, a tease. In commenting on Sor Juana's phrase, "If true that I am a female," Paz says that she "diminishes and almost places in doubt her female condition." I argue that she is cleverly rebuking the *caballero* from Peru, implying that "none of you gentlemen will ever know for sure." She seems to be asserting her sexuality and artistic dignity at the same time. The jauntily erotic basis seems an intentional background for a discourse of art and knowledge which she roots in the androgyne/hermaphrodite archetype. The discourse moves from sex to gender, female *persona* to androgynous symbol, particular to universal. By employing such a metaphor as Salmacis, Sor Juana brings an image of heterosexual aggression to bear on her poem, an inversion of the dominant ideology and an indication that she was aware that "Female-authored work cannot escape varieties of sexual malaise; identification with dominance has colonized most imaginations" (Munch 251). Even more compelling than her awareness that her identity is defined in relation to the world in which she lives, is her ability to demonstrate such awareness through the construction of situations—relation in situation. Thus even the static world of Colonial, Creole Mexico filters through her gaze to reflect a mutable

space that can at once be intimate and public, saintly and erotic, reproachful and attractive: an image that may not yet be harmonious with the confines of our own gaze resting on the achievement of a Catholic nun in the New World.

Elane Granger Carrasco
University of California, Los Angeles

NOTE

1. From an article in publication, "Mujer, ilegítima y criolla: En busca de Sor Juana," *El Discurso Colonial*. Caracas, Venezuela: Academia de la Historia, Universidad Simón Bolívar and OSU Quincentenary Committee.

WORKS CITED

Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. London: Oxford UP, 1972.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. México: Porrúa, 1985.

Munch, Adrienne. "Notorious Signs, Feminist Criticism and Literary Tradition." *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. London & New York: Methuen, 1985. 238–259.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz or, the Traps of Faith*. Trans. Margaret Sayers Peden. Cambridge: Belknap of Harvard University Press, 1988.

Sabat de Rivers, Georgina. "A Feminist Rereading of Sor Juana's *Dream*." *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Stephanie Merrim. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

______. "Mujer, ilegítima y criolla: En busca de Sor Juana." *El Discurso Colonial*. Caracas, Venezuela: Academia de la Historia, Universidad Simón Bolívar y OSU Quincentenary Committee. (In publication.)

El triunfo del poder femenino desde el margen de un poema: Otra lectura del *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz

> De manera que yo nunca he escrito cosa alguna por voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino un papelillo que llaman *El Sueño* (. . .)
>
> (. . .) que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con más claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta . . .
>
> —Sor Juana, *Respuesta a Sor Filotea*.

Al interpretar literalmente las palabras de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Respuesta a Sor Filotea*[1] se ha estudiado el *Primero Sueño*[2] como creación personal en la que la monja novo-hispana expresa y refleja sus conflictos filosófico-existenciales, su crisis final como mujer religiosa asediada por las censuras de su sociedad y por su propio sentimiento de culpa. El *Primero Sueño* sería entonces el poema que describe su lucha por el conocimiento y la derrota de esta lucha que termina en la renuncia, en el silencio, en el abandono de las letras y en la propia muerte. Para muchos críticos, el silencio (el abandono de las letras al final de su vida) se convierte en el centro semántico negativo que explica retrospectivamente el sentido de toda su escritura. Sin embargo, su obra no puede dividirse en literatura por encargo por un lado, y literatura personal por el otro (la

Respuesta a Sor Filotea y el *Primero Sueño*). La obra de Sor Juana es en su totalidad literatura convencional, que parte de una tradición literaria, pero para transformarse en creación original: en actuación (literaria a la vez que política) frente a una circunstancia concreta. Es decir, la "originalidad" artística de su escritura no reside en el grado de sinceridad de su expresión,[3] sino en su capacidad recreadora y ultimadamente transgresora de la misma tradición (literaria y cultural). Esta capacidad innovadora se evidencia especialmente en la complejidad retórica y la concentración semántico-política que presentan dos de sus obras de madurez, la *Respuesta a Sor Filotea* y el *Primero Sueño*. Aun cuando desconocemos la datación exacta de las mismas, sabemos que fueron escritas entre 1690 y 1691 (Puccini 115). Tanto la proximidad temporal en que fueron escritas, como el particular tratamiento estilístico y temático que comparten, son prueba de la existencia de un profundo diálogo intertextual. En ambas, el tema de la problemática literaria, ya tratado en otros de sus escritos, cobra una inusitada cargazón política. A través de un intrincado juego retórico, Sor Juana intenta autorizar, legitimar simbólicamente tanto el establecimiento de su espacio literario, como su lucha por mantenerlo y fortalecerlo.[4] La fama, la difusión pública que alcanza la voz de la monja (a través de la palabra escrita) cuestiona y amenaza con su creciente reputación y autoridad el orden de poder masculino, lo cual intensifica la censura y la persecución en contra de su vocación literaria.[5] De esta manera, reconocer la existencia de un estrecho diálogo entre el *Primero Sueño* y la *Respuesta a Sor Filotea*, nos permite enriquecer, aclarar a la vez que intensificar, los significados de ambas obras.[6]

Como otras creaciones literarias de Sor Juana, el *Primero Sueño* es una construcción artística altamente elaborada que incluye referencias eruditas a la tradición literaria española y a las tradiciones culturales grecolatina, patrística, neoescolástica, neoplatónica y ocultista (Atanasio Kircher y su linterna mágica). Al igual que en la *Respuesta*, en el *Primero Sueño* encontramos alusiones metaliterarias: en la *Respuesta a Sor Filotea* Sor Juana cita al *Sueño*; en el *Primero Sueño* Sor Juana repite las alusiones políticas de la carta; ambas obras retratan o aluden al proceso creador, aun cuando en el *Primero Sueño* este retrato se convierta en un juego de espejos, multiplicador y relativizador. Si situamos al *Sueño* de Sor Juana dentro de un contexto histórico-social particular, la sociedad novo-hispana del siglo XVII, podemos apreciar no sólo su singularidad literaria, sino también su originalidad política. En el *Sueño*, el referente histórico sociopolítico concreto en el que se inserta la obra, cobra de igual modo significación, es decir, interviene como elemento semántico-literario que afecta el sentido, o los sentidos de la escritura. De igual manera que en la *Respuesta*, esta coyuntura socio-histórica determinada no es reproducida

en la obra, sino transformada, "literaturizada," trasladada al espacio renovador del poema. Desde el margen, desde el exilio de la celda conventual (y no desde el espacio doméstico-familiar típicamente femenino), Sor Juana construye el espacio de una escritura marginal donde se lleva a cabo el descentramiento de un orden socio-político y semántico-ontológico absoluto. La marginalización social de la escritora, subvertida, invertida en su re-presentación textual en el *Primero Sueño*, paradójicamente le permite a la monja actuar, participar imaginariamente del poder político. El *Sueño* retrata el proceso de la creación poética como una actividad hiperbólicamente transgresiva, como una batalla titánica e invencible que amenaza al orden reinante (al orden de la luz solar, de la realidad histórica):

> la tenebrosa guerra
> que con negros vapores le intimaba
> la pavorosa sombra fugitiva (7–9)

Desde un principio, el acto creador, el ascenso de la sombra, es asociado al silencio, al nuevo espacio de poder nocturno:

> y en la quietud contenta
> de imperio silencioso,
> sumisas sólo voces consentía (19–21)
>
> Harpócrates, la noche, silencioso;
> a cuyo, aunque no duro,
> si bien imperïoso
> precepto, todos fueron obedientes (76–79).

La escritura es un acto rebelde, arrogante, sacrílego, profanador, un atrevimiento desmesurado:

> con el susurro hacer temiendo leve,
> aunque poco, sacrílego ruïdo (83–84).[8]

La sombra nocturna, mental, imaginaria o verbal del poema asciende con una fuerza y poder sobrenaturales para irse apropiando del espacio universal. El móvil de este ascenso es la posesión de la luz de las estrellas (como una multiplicidad de centros semánticos) y la subversión del poder monolítico del orden socio-histórico o diurno. Al configurar y plantear dentro del poema la infinita posibilidad de creación de múltiples realidades a través del lenguaje, el *Sueño* se convierte en el nuevo centro apropiador y transformador de la realidad histórica. El descentramiento del orden socio-político llevado a cabo por la indefinición y pluralidad semántica de una escritura que lo traduce o textualiza, hace de este poema el verdadero

centro generador de múltiples verdades relativas que desmienten e invalidan la autenticidad de cualquier dogma. En el *Sueño* el verdadero centro no es la corona, el sol, sino el cerebro humano donde la fantasía transforma las imágenes sensoriales en nuevas creaciones luminosas. La fantasía es como un espejo (el del Faro de Alejandría) que copia y recrea; que construye nuevas creaciones artificiales, mentales, a partir de ideas y de imágenes (280–91). En este movimiento de creación interior, la fantasía crea, el alma lee. El águila, símbolo de realeza y de poder terrestre, no puede alcanzar la inconmensurable altura del alma, de la fantasía (de la sombra verbal del poema), que al desembarazarse de la corporal cadena, puede autocontemplarse, retratarse, escribir sobre sí misma, y percibir su propia capacidad, su fuerza:

La cual, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella,
aquella contemplaba,
participada de alto Ser, centella
que con similitud en sí gozaba (292–96)

Sin embargo, esta capacidad creadora no es apreciada, sino más bien marginada por las jerarquías del orden socio-histórico:

(. . .) ¡Oh, aunque repetida,
nunca bastantemente bien sabida
merced, pues ignorada
en lo poco apreciada
parece, o en lo mal correspondida! (699–703)

La linterna mágica es el retrato, la representación dentro del *Sueño*, del proceso creador. La composición de formas imaginarias, artificiosas, se lleva a cabo mediante la proyección transformadora (reflejo, copia de imágenes que se desdoblan al infinito) de figuras móviles, de sombras fugitivas, de palabras, en el espacio interior de la escritura. El cuerpo, la luminosa figura del poema y de sus palabras, se recorta en su contraste con el fondo informe y caótico, de la oscuridad (que es lo mismo que la luz enceguecedora del día), de la realidad circundante. La creación resultante es una realidad múltiple, descentralizada, que nuestra lectura moviliza:

Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz (. . .)
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,

cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado (873-85)

Como su restante obra literaria, el *Primero Sueño* presenta una multiplicidad de identidades que disgregan, desorganizan el concepto de un orden unitario, permanente y absoluto. De esta manera, la creación del *Sueño*, el retrato de la creación literaria dentro del poema, no significan renuncia o actitud de derrota sino actuación política, elección intencional de un espacio político-literario determinado. La ambiciosa búsqueda de la verdad absoluta por medio del lenguaje, hazaña suprema, mayor que la de cualquier proyecto humano, culmina con una doble revelación igualmente asombrosa, pavorosa, triunfante: por un lado, la imposibilidad humana de comprehender, de compendiar, en una forma totalizadora, el conocimiento absoluto; por el otro, la infinita posibilidad de crear realidades relativas a través de la creación artística, de la escritura. Si dentro del poema el círculo de poder absoluto no puede alcanzarse, no puede ser visualizado, representado como realidad, el nuevo centro real es la fantasía, la escritura que asume su pluralidad ontológica. Como acto proteico, la escritura produce múltiples realidades parciales; como acto prometeico subvierte osadamente el valor absoluto del poder central terrestre y es por lo mismo castigado:

-contra el Sol, digo, cuerpo luminoso,
cuyos rayos castigo son fogoso,
que fuerzas desiguales
despreciando, castigan rayo a rayo
el confiado, antes atrevido
y ya llorado ensayo (460-65)

El acercamiento a la luz del poder, al sol, enceguece al entendimiento, que queda confundido con la impresión de su "inordinado caos" (550). La espantosa revelación de la incapacidad del lenguaje humano para alcanzar la verdad última confirma el valor de la creación artística, el valor de la visión relativa, en perspectiva, que proporciona la oscuridad. Desde la "mental orilla" (565), desde el margen o el espacio del poema, el violento castigo del sol contribuye al fortalecimiento de la imaginación. El mal aparente se convierte en remedio ("¡que así del mal el bien tal vez se saca!" [539]).

Las alusiones políticas se espesan[9] en el núcleo simbólico del poema: la figura mitológica de Faetón. Su valiente osadía, al intentar alcanzar con su carro la luz (y el poder) del sol, es un acto glorioso, ejemplar. Su castigo es paradójicamente su triunfo. Su transgresión, su lucha, es alto impulso espiritual encomiable; el miedo a la autoridad, la ciega cobardía, son actitudes despreciables:

Otras—más esforzado—,
demasiada acusaba cobardía
el lauro antes ceder, que en la lid dura
haber siquiera entrado;
y al ejemplar osado
(. . .)
alto impulso, el espíritu encendía:
donde el ánimo halla
-más que el temor ejemplos de escarmiento-
abiertas sendas al atrevimiento,
que una vez trilladas, no hay castigo
que intento baste a remover segundo (781-94)

La conciencia del peligro que implica la búsqueda de un espacio de poder femenino, acrecienta la ambición de triunfo. Ni la amenaza del castigo, ni las prohibiciones del orden imperante, ni la misma muerte, pueden destruir el fuerte impulso creador. La denuncia, la censura pública, permiten que el arrogante y atrevido acto subversivo se divulgue y así se convierta en memoria perdurable, en hazaña literaria eternamente gloriosa:

Ni el panteón profundo
-cerúlea tumba a su infeliz ceniza-,
ni el vengativo rayo fulminante
mueve, por más que avisa,
al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su rüina.
Tipo es, antes, modelo:
ejemplar pernicioso
que alas engendra a repetido vuelo,
del ánimo ambicioso
que—del mismo terror haciendo halago
que al valor lisonjea—,
las glorias deletrea
entre los caracteres del estrago.
(796-810; el subrayado es mío)

En este atrevido consejo encontramos una solapada alusión a las críticas de los enemigos de la escritora, y muy probablemente a la censura pública de su labor literaria que contiene la carta del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, firmada con el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz. Al igual que en su *Respuesta a Sor Filotea*, la escritora defiende combativamente su derecho de mantener y ensanchar su espacio de poder literario:

O el castigo jamás se publicara,
porque nunca el delito se intentara:
político silencio antes rompiera
los autos del proceso
–circunspecto estadista–;
o en fingida ignorancia simulara
o con secreta pena castigara
el insolente exceso,
sin que a popular vista
el ejemplar nocivo propusiera:
que del mayor delito la malicia
peligra en la noticia,
contagio dilatado trascendiendo;
porque singular culpa sólo siendo,
dejara más remota a lo ignorado
su ejecución, que no a lo escarmentado (811–26).

El *Primero Sueño* es una silva de 975 versos. No sólo es renacentista su métrica, sino también el *locus classicus* del sueño que desarrollan con variaciones desde Boscán hasta Calderón (Sabat de Rivers, 1982: 283–84). Como ha estudiado la profesora Georgina Sabat de Rivers (1976) la monja utiliza y transforma toda esta tradición literaria sobre el sueño que se origina en la antigüedad clásica (con Cicerón, Séneca y Estacio) y que continúa como tópico durante el Siglo de Oro. El poema de Sor Juana no presenta una visión moderna cartesiana (la duda metódica), sino que se construye a partir de supuestos tradicionales neoescolásticos combinados con conceptos herméticos y neoplatónicos. Combina ciencia y poesía al incorporar ideas provenientes de la obra egiptológica de Kircher, *Oedipus Aegyptiacus* (Roma, 1653), como en su mención en el poema de la ''linterna mágica,'' aparato nuevo que proyectaba imágenes luminosas (Sabat de Rivers, 1982: 284).

Fue Calleja quien primeramente estableció la filiación gongorina del *Primero Sueño*, escrito en silva como las *Soledades* de Góngora. Sin embargo, es probable que el mismo epígrafe, ''Primero Sueño, que asi intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora,'' sea el fruto de un añadido posterior, quizá del editor del poema (Sabat de Rivers, 1982: 283). Aun cuando se ha comprobado la presencia gongorina en el *Sueño* (Joiner Gates; Perelmuter Pérez; Sarre; Carilla), la supeditación del mismo al supuesto modelo es equivocada. Si estilísticamente también son de ascendencia gongorina sus cultismos sintácticos, el uso del ablativo, las diversas fórmulas estilísticas, la contraposición de términos, la simetría bilateral, la perífrasis, la alusión, el hipérbaton, la inversión, la metáfora, la hipérbole (Bellini 30), no podemos calificar la empresa

literaria de Sor Juana en este poema como labor de imitación o emulación de la obra poética del escritor cordobés. No es posible colocar al *Sueño* en una relación de dependencia e inferioridad frente a la norma gongorina o frente al patrón literario del barroco.[10] Es decir, si por un lado la presencia gongorina en el *Sueño* no domina o determina su sentido, tampoco podemos explicarlo completamente a partir del esclarecimiento de sus otras influencias literarias. Su conformación no es el resultado de la combinación de las influencias estilísticas y conceptuales de escritores como Polo de Medina, Castillejo, Trillo y Figueroa, Salazar y Torres, Gracián, Lope, Quevedo, Góngora y Calderón. Al reducir el poema a una escritura que resulta de la continuación y finalización de la herencia barroca, desatendemos la aportación original de la escritora. Hacemos de Sor Juana una epígona del barroco y no una radical innovadora de la expresión literaria. La clasificación de la escritura de Sor Juana como "*écriture* barroca" (Sabat de Rivers, 1982: 279) la sitúa dentro de un movimiento artístico general cuya caracterización es harto problemática[11] y que incluye bajo su denominación a escritores tan dispares como Gracián, Quevedo, Góngora y Calderón (por más que críticos como Dámaso Alonso y Alexander Parker hayan identificado una misma esencia barroca entre el estilo "culterano" de Góngora y el estilo "conceptista" de Quevedo) que no conforman una unidad conceptual y estilística. Entonces, más que de una imitación literaria por parte de Sor Juana, podríamos hablar de la recreación, de la apropiación transformadora de otras escrituras (incluyendo a la de Góngora) y de otras realidades (el orden socio-político de su momento) que resultan en la configuración de una nueva escritura que no tiene precedentes. Sor Juana no continúa la tradición de la poesía barroca española. Más bien rompe con su trayectoria al transfigurar radicalmente el significado de los modos literarios. Es decir, su escritura revoluciona toda herencia, toda influencia literaria.[12] Estos modos literarios adquieren, dentro del espacio del poema, una concentración semántica multidimensional (que permite lecturas desde varios niveles). Las alusiones eruditas, mitológicas, bíblicas, ocultistas no son simplemente complejidad, dificultad estilística que oculta una forma sintética total, sino un profundo e infinito juego de enmascaramientos que paradójicamente revela, devela una concepción original del lenguaje y del mundo. Las figuras mitológicas (Nictimene, el árbol de Minerva, las tres doncellas tebanas, Ascálafo, Alcione y Acteón) son, como la sombra piramidal, símbolos políticos de la desobediencia desordenadora, de la ambición prometeica creadora que es castigada por las autoridades:

> la avergonzada Nictimene acecha
> de las sagradas puertas los resquicios,
> (. . .)

y sacrílega llega a los lucientes
faroles sacros de perenne llama (27-33)[13]

Los elementos plásticos del *Sueño* (la palabra en sí como cuerpo plástico visual y auditivo) son a su vez símbolos o conceptos que se remiten unos a otros para configurar el organismo mental y visual del poema. Dentro del poema, las imágenes de la pirámide, de la montaña, de la torre de Babel, de la linterna mágica, son retratos (plásticos) de la arquitectura total del poema:

Piramidal, funesta de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas (1-4)

El poema como construcción mental y plástica no es forma artificial que reconcilia en su profundidad semántica los opuestos encontrados (*coincidentia oppositorum*) sino arquitectura verbal artificial que construye, que inventa sus múltiples identidades para desdoblarlas, desconstruirlas dentro del mismo espacio poemático. La poesía como ciencia, como conocimiento del mundo, retrata al proceso creador como construcción y búsqueda simultánea de forma, de sentido. El lenguaje se convierte en el espejo que retrata el acto prometeico de la creación poética y el proteico e infinito desdoblamiento de sus propias creaciones. El lenguaje se retrata a sí mismo como constructor de verdades relativas en una *mise-en-abyme* que paralelamente construye el espacio interior e imaginario del poema. La revelación de la capacidad multiplicadora, disgregadora del lenguaje va resultando en la construcción progresiva de la arquitectura del *Sueño*. El deseo de conocimiento de la verdad se torna en desmesura transgresora que no desemboca en revelación sorpresiva o *admiratio* sino en sentimiento de perplejidad frente a lo innominado; en pavor frente a la confirmación del infinito poder creador del lenguaje. La mirada del poema se enceguece con la luz del día, la luz de la realidad, se confunde con el ruido y el desorden del mundo exterior (que es frontera limitante, que delimita el espacio, la forma del poema) para desembocar en la mirada de su propio espacio interior, el aún más real espacio del poema, del lenguaje. El silencio es entonces signo elocuente, evocador de todo lo que es potencialmente nombrable, abarcable dentro del poema. El silencio significa la soledad, la armonía del espacio interior racional e imaginario. El silencio significa la posible y real plenitud poética. El claroscuro aparente del poema es desdibujado dentro del umbral, dentro de la frontera liminar del lenguaje. Frente al día, frente a la luz del sol con sus bélicos clarines, que con su bélica claridad ofusca la mirada, se erige el cuerpo del poema, la noche, el espacio liminar e indefinido del lenguaje. Las palabras del *Sueño* luchan

con dramático dinamismo por ensanchar las fronteras del poema. El proceso de la escritura poética se convierte en una guerra contra el poder del día, contra el poder de una realidad aparente. La escritura termina por apropiarse de la fuerza del círculo, del sol reinante, de la causa primera, de la verdad absoluta del día, para disgregar su centralidad semántica. El claroscuro, que opone al día frente a la noche, se desdibuja en el laberinto liberador del poema. La profanación desobediente, la transgresión nocturna del sueño de la creación (oscuridad aparente) conduce a la revelación del poder político del lenguaje poético. El proceso de la escritura del poema que conduce a esta revelación, culmina con la construcción de una arquitectura armónica y luminosa, el cuerpo visible del espacio interior y silencioso de la imaginación, el cuerpo del poema. La llegada del día (triunfo y luminosidad aparente) acontece en los márgenes finales del poema. El día que permite la delimitación de la forma del *Sueño* nocturno e imaginario, se presenta como la irrealidad confusa, desordenada e imperfecta que el lenguaje no acaba de nombrar, de configurar. El orden jerárquico de la realidad exterior del día, cuya cúspide es el rey, la iglesia o el sol **(y en donde a la mente se le asigna sexo)**, es descentralizado, marginalizado dentro de la construcción verbal y mental del poema. El centro semántico absoluto del dogma político (del ruido de la Inquisición) se descompone en la pluralidad de significados del lenguaje poético del *Sueño*. La oscilación, la ambigüedad, la apertura relativa y la indefinición semántica del poema explicitan el fracaso de expresar, de corporeizar en palabras, la verdad divina, el dogma permanente y absoluto, y por otro lado explicitan también la infinita capacidad modeladora de la palabra de múltiples y móviles realidades parciales. La escritura del *Sueño* no describe la caída, el fracaso de la búsqueda del conocimiento absoluto que termina en una no-visión; sino el ascenso, el triunfo liberador, la confirmación de la permanente e inagotable posibilidad de la escritura de construir nuevos espacios poéticos, nuevas realidades.

La división temática del *Primero Sueño* por parte de la crítica ha sido diversa. El primer resumen del poema lo hace el Padre Calleja, biógrafo de Sor Juana, en su "aprobación" incluída en el volumen *Fama y obras póstumas* (Madrid, 1700):

> Siendo de noche, me dormí. Soñé que de una vez quería comprehender todas las cosas de que el Universo se compone. No pude, ni aun divisas por sus categorías, ni aun solo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté (f.15).

Jaime Labastida divide la estructura del *Sueño* en cinco secciones argumentales (51). La primera describe el avance del sueño que se apodera de todo; la segunda desarrolla una teoría acerca del sueño; la tercera y central, expresa la vivencia del sueño que se presenta como un afán de conoci-

miento; la cuarta muestra el tránsito del umbral del sueño; y la quinta finaliza con el nacimiento del día.

En su gran mayoría, los críticos se han dedicado a hacer exégesis de las alusiones eruditas del poema o análisis temático-filosóficos que intentan relacionar la vida o el pensamiento intelectual de la escritora con las oscuras figuraciones metafóricas del *Sueño*. Estos críticos no han señalado la existencia de estrechas interconexiones literarias entre la *Respuesta a Sor Filotea* (1691?) y el *Primero Sueño* (1690-91?), interconexiones que incluyen no sólo las multiplicadas referencias al proceso de la creación literaria (en este sentido la *Respuesta* es relación metafórica de este proceso y no sincera confesión autobiográfica) sino también la alusión a las implicaciones políticas de este proceso. Es decir, ambas obras retratan el orden socio-político e histórico que obstaculiza y censura la actividad literaria de una mujer. Pero a la vez, por medio de un enramado verbal ambiguo, móvil y polisémico, por medio de una sutil y complicada re-presentación textual de este orden real, logran al mismo tiempo tergiversar, trastocar los valores proclamados por este orden. Tanto la *Respuesta* como el *Primero Sueño* retratan el proceso de la escritura como un movimiento constructivo y progresivo de apropiación de un espacio político. Al final de la *Respuesta* el tono aparentemente apologético, las afirmaciones de inferioridad y de culpa de la narradora, conducen contrariamente a la orgullosa demostración de la superioridad intelectual y de la suprema capacidad literaria de la escritora. También en el *Sueño* la actividad profanadora, transgresora del sueño nocturno (que se desenvuelve en un espacio oscuro, silencioso y solitario aparentemente negativo) termina por revelar la construcción triunfante del poema, construcción cuya realidad, comprobada por nuestra lectura, confirma el positivo poder creador, realizador, de la palabra poética.

Verónica Grossi
University of Texas, Austin

NOTAS

1. La *Respuesta de la poetisa a la Muy Ilustre Sor Philotea de la Cruz* fue firmada en el Convento de San Jerónimo de México el 10 de marzo de 1691. Se publica primeramente en Madrid en *Fama y obras posthumas* . . . en 1700, y por segunda vez también en Madrid en 1714. En diciembre de 1690 el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, persona con quien Sor Juana mantenía una estrecha comunicación, escribe y publica en Puebla una carta bajo el seudónimo de "Sor Filotea" junto con la *Carta Atenagórica* de Sor Juana (que aparece con el título de *Crisis de un sermón* en el tomo segundo de su obra publicado en Sevilla en 1692). No sólo el obispo publica la *Carta Atenagórica* sin el previo conocimiento de Sor Juana, sino que en la carta de "Sor Filotea" ataca la fuerte inclinación de la monja por las letras "profanas." Como defensa ante este ataque, se presume que tres meses después (1691), Sor Juana escribe la *Respuesta a Sor Filotea* (Puccini).

2. *Primero Sueño, que assí intitvló, y compvso La Madre Jvana Inés de la Crvz imitando a Góngora*, publicado en el Segundo Volumen de las *Obras de Soror Jvana Inés de la Crvz*, monja profesa en el monasterio del Señor San Gerónimo de la civdad de México, dedicado por sv misma avtora a D. Jvan de Orue y Arbieto Cavallero de la orden de Santiago. Año 1692. En Sevilla . . . (Joiner Gates 1044).

3. Con un acercamiento típicamente romántico los estudiosos de la obra de Sor Juana han intentado recrear la persona histórica a partir de sus escritos literarios. De esta manera han tratado de reducir a unidad vivencial, corporal, mortal, las múltiples identidades retóricas que su escritura construye. El artificio literario, el pleno sentido de literaturidad que su obra asume, es disminuido, desvalorizado a expresión sincera (a calco literal de un cuerpo mortal). Para hacer esto, los críticos se han basado predominantemente en la *Respuesta* y en el *Primero Sueño*, considerándolos como escritos confesionales, esencialmente autobiográficos. Partiendo de este "carácter autobiográfico," se ha interpretado su obra ya sea como directa expresión emocional, organizada por la trama continua de las vivencias de la autora; o como fría (si no frígida) expresión intelectual de una mujer que reprime, que niega su amorosa y sentimental "naturaleza" femenina. La escritura de Sor Juana es entonces para estos críticos una biografía, el retrato literario y literal de un cuerpo voluptuoso y oscuro como la naturaleza ("materia" silenciosa, contingente, frágil); de un cuerpo negado, silenciado por la violencia de su excesiva inteligencia. Es decir, su obra re-presenta un cuerpo o un silencio: un cuerpo silenciado, un silencio corporeizado en palabras.

4. La colocación ambigua e inestable del espacio literario de la escritora dentro de la estructura social, y frente a un público compuesto por la fracción dominante que dispone del poder económico y político, hizo de este espacio un acto transgresor, cercado, amenazado por un orden que no lo podía adaptar, integrar a su estructura. El proyecto literario de Sor Juana es inicialmente apoyado por la jerarquía cortesana al ser considerado producción literaria excepcional, que reforzaría con su prestigio, con su extraordinaria calidad, los valores y las aspiraciones de esta comunidad aristocrática. El mismo proyecto es posteriormente restringido, rechazado, censurado por la propia jerarquía política y religiosa (incluyendo al obispo poblano Manuel Fernández de Santa Cruz). La jerarquía lo ve entonces como amenazante creación autónoma, como expresión "diferente" (que además explicita su rareza, su otredad, su carácter marginal) que no puede ser integrada a las estructuras socio-literarias hegemónicas, ni apropiada por los valores simbólicos del orden político vigente. Sobre la relación de patronazgo como una institución fundamentada en la dependencia política y social así como en la desigualdad de estatuto jurídico entre patrón y escritor patrocinado, ver Beatriz Sarlo y Manuel Altamirano (67). Sobre la situación social de la mujer durante la época colonial, ver el ensayo de Asunción Lavrin "In Search of the Colonial Women."

5. La intensificación de la persecución política y literaria que vivió Sor Juana coincide con la agudización de la crisis socio-política y económica de la Nueva España (1686–1695) y con la escritura tanto de la *Respuesta* como del *Sueño*.

6. La intertextualidad entre estas dos obras es comprobada por el gran número de temas, planteamientos y alusiones políticas concretas que ambas comparten. En la *Respuesta* las reiteradas declaraciones de obediencia, de ignorancia, de humildad y hasta de culpa por parte de Sor Juana hacia su "superior" espiritual y supuestamente intelectual, hacia la autoridad del padre Manuel Fernández de Santa Cruz, son recursos retóricos con los que la escritora afirma el valor y la superioridad de su propio espacio literario. En esta carta la monja no expresa una actitud de derrota o de renuncia, sino una firme y ferviente afirmación de la autoridad de su escritura. En la parte final de la *Respuesta* (331–332) Sor Juana alude a la causa principal de la persecución y censura político-literaria que ha padecido: su ingreso en el espacio público masculino de la fama; de la escritura (y de su interpretación); del púlpito (al criticar en su *Carta Atenagórica* el sermón del predicador lusitano de fama internacional, el jesuita P. Antonio de Vieira). Así como la *Carta* expresa una justificación de la libertad intelectual y moral frente a los dogmas (Puccini 41), la *Respuesta* hace también referencia a la defensa de la libertad de disensión.

7. "gigante erguido intima al cielo guerra" (320).

8. "yo no quiero **ruido** con el Santo Oficio" (*Respuesta* 313; el subrayado es mío).

9. En el *Sueño* encontramos reiteradas alusiones al deber, al temor, a la humillación, al castigo, a la venganza, a la ambición, al atrevimiento, a la obediencia y a la desobediencia: "merecido castigo, aunque se excuse,/al que en pendencia ajena se introduce" (248–51);

"culpa si grave, merecida pena" (306); "que pena fue no escasa/del visual alado atrevimiento" (367-68); "Tanto no, del osado presupuesto,/revoco la intención, arrepentida" (454-55). Todos estos conceptos tienen una clara connotación política. La *Respuesta* a su vez incluye expresiones como: "amonestación" (312); "temor," "violentada y forzada" (313); "sin que bastasen castigos ni reprensiones para estorbarlo" (315); "negra inclinación," "estorbar y prohibir," "áspides de emulaciones y persecuciones," "me han mortificado y atormentado" (321); "es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen . . . y así le persiguen" (322); "es un malhechor, un transgresor de la ley, un alborotador" (323); "¡Oh infeliz altura, expuesta a tantos riesgos! ¡Oh signo que te ponen por blanco de la envidia y por objeto de la contradicción! Cualquiera eminencia, ya sea de dignidad, ya de nobleza, ya de riqueza, ya de hermosura . . . pero la que con más rigor la experimenta es la del entendimiento" (323); y muchas otras más.

10. La escritura misma como potente y heroico acto transgresivo es el modelo que organiza al poema. Las citas gongorinas (que menciona Eunice Joiner Gates) son apropiadas, traducidas a la semántica plural y multiplicadora del *Sueño*. Es decir, el carácter de los recursos estilísticos gongorinos que ya mencionamos y que incluyen además el uso de figuras mitológicas, la plasticidad sensorial y visual del claroscuro, de las palabras, y la complejidad conceptual reducida a complejidad lingüística (la "agudeza" poético-metafórica de que habla Alexander Parker) es predominantemente estético. La belleza o armonía de las formas aparentes es la norma poética que organiza a estos elementos. La escritura de Sor Juana amplifica e intensifica la semántica de estos recursos, con significaciones no sólo poéticas (plástico-estéticas) sino también filosóficas, religiosas, socio-históricas y políticas.

11. El concepto del barroco como constante histórica o como expresión cultural, política y literaria americana, española o europea que tiene lugar en un período histórico específico, ha sido un tema muy debatido por la crítica. Algunas de las teorizaciones más importantes se encuentran en los trabajos de Eugenio D'Ors, Heinrich Wölfflin, Pál Kelemen, Rene Wellek, Frank J. Warnke, Emilio Carilla, José Antonio Maravall, Alejo Carpentier, Severo Sarduy y José Lezama Lima.

12. La escritura de Sor Juana es estética a la vez que políticamente revolucionaria: el acto poético es un acto político que cuestiona y transforma al orden jerárquico socio-histórico y literario. La voz femenina marginada dentro de la periferia política y cultural de la colonia subvierte la supuesta superioridad literaria de las escrituras de la metrópoli. El ensanchamiento de las fronteras semánticas del lenguaje poético que lleva a cabo la monja no se da en ningún otro poeta de su tiempo (ni en los escritores de la época posterior). Al no cuestionar la centralidad del dogma político y religioso estos escritores perpetúan los valores jerárquicos masculinos. En Góngora, por ejemplo, la creación de un espacio mítico-pastoril armónico y estable, distanciado, divorciado de la realidad socio-histórica (del *negotium*), es un gesto nostálgico conservador que busca preservar al orden monárquico-señorial de las transformaciones sociales e históricas. Sobre el carácter conservador de la escritura barroca ver Maravall (1972;1980).

13. Muchas de las transgresiones de estas figuras mitológicas están íntimamente relacionadas con la escritura. La falta de Ascálafo, el "parlero ministro de Plutón" (54) (que lo convierte en buho), es el haber delatado a Proserpina. Las hijas de Minias, las tres doncellas tebanas, en lugar de acudir a los cultos de Baco, tejen y se entretienen narrando leyendas (39-42). Al igual que las demás figuras mitológicas del poema, su castigo significa una transformación a una entidad temible, espantosa, que paradójicamente supera la condena (al suscitar temor, la nueva forma adquiere poder). Baco convierte las telas (el tejido textual) de las tres doncellas en hiedras y pámpanos y a ellas las metamorfosea en murciélagos: "a la deidad de Baco inobedientes/-ya no historias contando diferentes,/en forma sí afrentosa transformadas" (41-43).

OBRAS CITADAS

Alonso, Dámaso. *La lengua poética de Góngora*. Madrid: C.S.I.C., 1961.
______. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1960.
Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Bellini, Giuseppe. *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*. Milano: Cisalpino, 1964.
Carilla, Emilio. "Sor Juana: Ciencia y poesía (sobre el *Primero Sueño*)." *Revista de Filología Española* XXXVI: 30–40 (julio–diciembre 1952).
______. *El barroco literario hispano*. Buenos Aires: Nova, 1969.
______. *El gongorismo en América*. Buenos Aires: I.C.L.A., 1946.
Cruz, Sor Juana Inés de la. *Textos*. Prólogo, selección y notas de Sergio Fernández. México: SEP/UNAM, 1982.
D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, s.f.
Joiner Gates, Eunice. "Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz." *PMLA* LIV:4 (diciembre 1939).
Kelemen, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Macmillan Co., 1951.
Labastida, Jaime. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México: Editorial Novaro, 1974.
Lavrin, Asunción. "In Search of the Colonial Women in Mexico: The Seventeenth and Eighteenth Centuries." *Latin American Women: Historical Perspectives*. Ed. A. Lavrin. London: Greenwood Press, 1978.
Lezama Lima, José. "La curiosidad barroca." *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.
Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.
______. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.
Parker, Alexander A. *Polyphemus and Galatea: A Study in the Interpretation of a Baroque Poem*. Austin: University of Texas Press, 1977.
Perelmuter Pérez, Rosa. *Noche intelectual: La oscuridad idiomática en el "Primero Sueño."* México: UNAM, 1982.
Puccini, Dario. *Sor Juana Inés de la Cruz: Studio d'una personalità del barocco messicano*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
Sabat de Rivers, Georgina. *El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: Tradiciones literarias y originalidad*. London: Tamesis Books, 1976.
______. "Sor Juana Inés de la Cruz." *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982.
Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1976.
______. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
Sarre, Alicia. "Gongorismo y conceptismo en la poesía de Sor Juana." *Revista Iberoamericana* XVII:33 (julio 1951).
Warnke, Frank J. *Versions of Baroque*. New Haven: Yale U P, 1972.
Wellek, Rene. "The Concept of Baroque in Literary Scholarship." *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale U P, 1976.
Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History*. New York: Dover, 1932.

Des-centrando el sujeto escriturario en el "Primero sueño" de Sor Juana

Es posible relevar en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, un dinamismo dialéctico, que se manifiesta por medio de la presencia o el ocultamiento de la escritora en sus textos literarios. El texto paradigmático que pone en evidencia esta dialéctica del decir y el callar lo brinda la ingeniosa *Respuesta a Sor Filotea*, donde la escritora desarrolla lo que se ha dado en llamar su "biografía intelectual," en la que expone una personal "poética del silencio." En esta carta, a pesar de todo lo que Sor Juana "dice," se presenta a su superior, el obispo de Puebla disfrazado de monja, como una mojigata que "no sabe qué decir," "no sabe cómo decir," "dice que no sabe," cuidándose muy bien de dejar en claro que desde su particular situación "decir" y "saber" jamás se dan juntos. Este recurso, como bien lo ha visto Josefina Ludmer, son las "tretas del débil"[1] de quien desea "decir" lo propio desde una situación de marginalidad (la de monja frente a una autoridad eclesiástica como el obispo, la de mujer frente a un hombre).

Si se lee la obra de Sor Juana desde esta ruptura con el discurso oficial —desde su "poética del silencio"— se comenzará a visualizar una nueva "fisonomía" tanto existencial como literaria que se manifiesta como un prisma. Por este motivo, en nuestra investigación no intentaremos abordar a esa autora monolítica presentada por la crítica tradicional como una virtuosa que reelabora un estilo —el barroco— y una ideología —la de la Contrarreforma. Por el contrario, intentaremos penetrar en la Juana más recóndita, la que se oculta en su obra, y a la que es posible descubrir detrás de las "huellas" de su propia escritura.[2]

Si nos detenemos en sus textos más personales, aquéllos escritos por propio "gusto," nos encontraremos con dos interesantes documentos: la ya citada *Respuesta* y el "Primero sueño," que por su complementariedad —uno inscripto dentro del género epistolar, el otro la recreación poética de una íntima experiencia— constituyen un solo discurso, el más personal,

y que de alguna manera podríamos clasificar dentro del paradigma de lo **autobiográfico.**

En este marco, se pueden aplicar muy bien a la obra de Sor Juana los estudios que reúne Paul Smith en su libro *Discerning the Subject*. En él analiza la "situacionalidad," el lugar desde donde habla el sujeto en distintos enunciados, en el afán de descubrir a un sujeto "desplazado del centro," carente de "totalidad," un sujeto "atomizado," muy distinto del que descubren los estudios de retórica tradicional. El estudioso destaca principalmente el "abismo enunciatorio" que se genera entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación en el seno del discurso. Distancia que históricamente los procedimientos epistemológicos han intentado salvar en un esfuerzo por presentar un sujeto unificado.

Este es justamente el caso de la crítica en torno a Sor Juana, que se remonta hasta sus contemporáneos. El primero que lo intenta —y lo logra, pues su pequeño texto se ha convertido en un lugar común de la crítica sorjuanina— lo proporciona el citadísimo resumen que el Padre Calleja en la biografía de la monja hace de su monumental poema, "Primero sueño." Partiendo de la comparación del "Sueño" con las *Soledades* de Góngora (necesidad, por otro lado, imprescindible para "situar" el extraño y original poema de la jeronimita), concluye:

> Si el espíritu de D. Luis es alabado con tanta razón, de que a dos asuntos tan poco extendidos de sucesos los adornase con tan copiosa elegancia de perífrases y fantasías, la madre Inés no tuvo en este escrito más campo que éste: siendo de noche, me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone. No pude ni aun divisar por sus categorías, ni aun solo un individuo; desengañada, amaneció y desperté (*Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia* 149).

Es evidente para quien lee con detenimiento el poema —al menos lo es para Rosa Perelmuter Pérez, la autora de un trabajo titulado "La situación enunciativa del *Primero Sueño*"— que "la narradora (...) no se expresa con la nitidez que hubiera querido el P. Calleja, cuyo resumen del argumento del poema puesto en boca de Sor Juana, resulta mucho más explícito de lo que ella jamás lo fue"(190). Notamos en este resumen del Padre Calleja un extraño ocultamiento de una situación enunciativa evidentemente problemática en este poema.

Perelmuter comienza preguntándose, "¿Quién habla en el 'Primero Sueño'?" Y, tomando como referencia el hemistiquio final, "y yo despierta," responde que se trata de una hablante en primera persona, un "yo femenino." Sin embargo, a través de un minucioso rastreo de los "deícticos" —basándose en Benveniste—, y los "organizing shifters" (deícticos organizativos) —según la teoría de Barthes—, que "revelan la

consciencia o la mano que organiza el discurso'' (186), llega a la conclusión de que se trata de un ''hablante que casi llamaríamos invisible, pues tan elusiva es su presencia. (...) ya que se diría que Sor Juana se esfuerza en despersonalizar su discurso, en borrar de él los rastros de su intervención'' (190).[3]

Este trabajo marca un punto de partida absolutamente necesario en la crítica sorjuanina, preocupada generalmente en ''llenar'' el hueco creado por el ''abismo enunciatorio'' de un discurso ocultador de la mano que le da forma. Paul Smith descubre un tercer ''sujeto'' en su estudio del discurso: el ideológico, que da cohesión y completa el abismo enunciatorio. Esta constatación de Smith es fundamental, porque, como veremos, en el discurso del ''Sueño'' podemos advertir por encima del sujeto del enunciado y el de la enunciación, el discurso ideológico autoritario de la Contrarreforma, que determina y ''sujeta'' a ambos. Es interesante notar además que la crítica, como hemos dicho, presenta a Sor Juana con una fisonomía monolítica, sin fisuras: un inteligente vocero del canon cultural, revelación este último, del ''sujeto ideológico'' que la ''completa'' y ''sitúa'' necesariamente en su época. Sin embargo, esta ''sujeción'' de sus distintas voces y facetas por el discurso hegemónico, en el caso de la monja, lo que logra es ''reprimir'' más que ''sujetar.''

El trabajo de Perelmuter intenta demostrar que la ''adherencia'' de la hablante lírica que se perfila con nítida precisión en el verso final, es también rastreable en el resto del poema. Nos interesa destacar su descubrimiento de ciertos signos que de un modo u otro cumplen una función ilativa: la de relacionar y dar coherencia a los distintos elementos del discurso, distanciados, en el caso del ''Sueño,'' por frecuentes digresiones. Es el tipo de deícticos que Barthes llama ''deícticos organizadores.'' Se trata del empleo frecuente de signos que remiten al lenguaje coloquial: ''digo,'' ''en fin,'' ''en efecto,'' ''pues,'' las exclamaciones y las preguntas retóricas que presuponen la presencia de un destinatario. Es en este grupo donde encontramos a nuestro entender a la Juana más oculta, pues estos deícticos nos remiten al plano de la *compositio* y de este modo nos revelan las huellas de un primer discurso que en una segunda instancia fue privilegiado por otro.

Hay otro grupo de deícticos que organizan el discurso en relación a la persona, el tiempo o el espacio del sujeto de la enunciación. Nos interesa destacar los personales, pues son los que, según Perelmuter, ''revelan la ubicuidad de la [narradora] y (...) comunican al lector un sentimiento de proximidad a los hechos narrados'' (189). Es importante agregar que esta ''ubicuidad'' del sujeto de la enunciación es un recurso doble, ya que, al presentar distintos puntos de vista desde donde el lector se pueda aproximar al enunciado, la hablante lírica logra también ocultarse, generando de este modo una composición ''en abismo'' muy del gusto barroco.

Encontramos en el poema sólo dos deícticos personales en primera persona —aparte de ''digo''— que están necesariamente vinculados al sujeto de la enunciación. Se trata de ''mi entendimiento'' y ''yo despierta.'' Estos constituyen las referencias más abiertamente personales de la protagonista del sueño, por aludir a su zona ''consciente.'' Pero, a pesar de su valor autobiográfico, no los debemos identificar completamente con el sujeto de la enunciación. Esta figura femenina que se perfila en el ''Sueño'' tiene el mismo valor literario que el retrato de la joven obsesionada por el saber que se dibujaba en la *Respuesta:* un personaje de ficción, la recreación literaria —necesariamente monofacética— de una de las innumerables caras de esta proteica mujer.

Así como en el nivel del *récit* los emblemas que sintetizan y constituyen la clave del atrevimiento de este espíritu fáustico los proporcionan Icaro y Faetón (el polo del ''decir'' en cuanto praxis), en el nivel del *discours* creemos que el silencio que se impone el sujeto de la enunciación para ''no darse a conocer'' (el polo del ''callar''), lo simboliza Harpócrates, secundado por las voces de las ''nocturnas aves/ tan obscuras, tan graves,/ que aun el silencio no se interrumpía'' (*Obras completas* 183).

El silencio, entonces, será el atributo que caracterice a este sujeto del discurso femenino, que como veremos, se identifica con estas aves mitológicas, no sólo por sus ''graves y silenciosas voces,'' sino fundamentalmente, porque remiten a una desobediencia, a una disidencia con un orden establecido que resulta un obstáculo para su pleno desarrollo. Es en este nivel, pues, donde encontraremos los rasgos más personales de la autora, y donde se revelarán las notas de evidente disidencia con el canon cultural.

Ubicándonos simbólicamente en ese espacio nocturno (el del silencio y el ocultamiento) tan caro a Sor Juana, remitámonos al comienzo del poema —''La invasión de la noche'' según la partición de Méndez Plancarte. Allí encontramos la primera mención del deíctico organizativo ''digo,'' que en este caso, más que cumplir una función ilativa, pone en evidencia la huella de un primer discurso espontáneo, no controlado por la consciencia ''despierta'' de la hablante lírica, siempre atenta a no transgredir abiertamente la ideología oficial.

Notemos la importancia de este signo por su plena identificación con el sujeto del discurso, único ejemplo en todo el poema de una acción claramente realizada por la hablante lírica. Acción, por otro lado, la de ''decir,'' que es inherente a la naturaleza de quien emite un enunciado, pero que, como en la *Respuesta a Sor Filotea*, no se puede dar junto con la acción de ''saber,'' que como veremos, representa el enunciado corregido por ''digo'':

> Y aquéllas que su casa
> campo vieron volver, sus telas hierba,
> a la deidad de Baco inobedientes

—ya no historias contando diferentes—,
en forma sí afrentosa transformadas,
segunda forman niebla,
ser vistas aun temiendo en la tiniebla,
aves sin pluma aladas:
aquellas tres oficïosas, digo,
atrevidas Hermanas (...) (*Obras completas* 184).

Observemos que el término ''oficiosas'' que corrige ''digo'' es un atributo positivo de estas tres hermanas que el canon condena por su desobediencia, y que se atribuye más tarde, en el texto mismo, a la tan valorada facultad de la ''memoria que, oficiosa, / grab[a] tenaz y guarda cuidadosa / (...) / los simulacros que la estimativa / dio a la imaginativa'' (188).

Recordemos el relato del mito: las hijas de Minias deciden no formar parte del grupo de bacantes que con su delirio rinden homenaje al dios del vino, sino que deciden permanecer en sus casas tejiendo y narrando historias. Es evidente que Juana siente una verdadera simpatía por estas tres hermanas —debido a esto las califica en primera instancia de ''oficiosas''— ya que la identificación con su propio trabajo es notable: como ellas, la monja elabora una ''trama'' —la de su propio ''texto''— en la que narra la historia de un atrevimiento.

Este es uno de los ejemplos más evidentes en los que se manifiesta la represión que ejerce el canon cultural e ideológico sobre el sujeto de la enunciación, obligando a la hablante lírica a desdecirse de este primer discurso (''oficiosas'') y autocensurarse con la corrección ''digo, atrevidas,'' atributo que según la tradición se adecuaba más a estas ''inobedientes'' hermanas.

Así como las ''huellas'' que deja el sujeto de la enunciación en el texto revelan una escritora disidente,[4] la ''sujeción'' del discurso canónico sobre la mano que escribe revela a nuestro entender, a la Juana que carga las tintas con la inclusión de conceptos incorporados oficialmente a la doctrina cristiana, para asegurar la aceptación de su obra. Así, las interpolaciones de carácter filosófico-moral, las exclamaciones y preguntas retóricas que apelan al lector, refuerzan la ideología de la Contrarreforma, y por su carácter artificioso y forzado resultan alabanzas grotescas que deforman y ocultan a la Juana disidente. Me refiero en especial a dos momentos del poema: a la ''Glorificación del Hombre'' y al ''Triunfo del día.''

Notemos que la primera resulta la culminación de la parte denominada ''Las escalas del ser,'' en donde se hace evidente un sujeto de la enunciación ''sujeto'' a la ''doctrina'' católica por medio del método escolástico (194). Sor Juana aparece aquí como una aplicada y diligente alumna repitiendo la lección de los Padres de la Iglesia con auténtica propiedad. Se presenta así, pues el fracaso de su ''demencia intuitiva'' la había dejado

maltrecha y con las defensas bajas, y de este modo, se aferra al método discursivo como una tabla salvadora, que considera "recurso natural, innata ciencia" (193) para intentar nuevamente la aventura epistemológica. Sin embargo, no logra desarrollar este método por completo pues, como lo muestran los verbos en imperfecto que usa para referir este intento, se trata de una acción incompleta, que así permanecerá hasta el despertar de la que sueña:

> De esta serie seguir mi entendimiento
> el método quería (...) (195).
>
> Estos, pues, grados discurrir quería,
> unas veces. Pero otras, disentía (...) (196).

En la parte final del poema, después del triple fracaso de la hablante lírica por alcanzar el conocimiento (el del método intuitivo, el del método discursivo, y el de la composición de su propio poema, sugerido por el desvanecimiento de las sombras chinescas creadas por la linterna mágica) descubrimos a un sujeto de la enunciación que ha renunciado a sus hallazgos más personales. Se da paso entonces a un discurso oficial, que deje al lector seguro de que lo que ha leído es un texto fácilmente clasificable dentro del canon cristiano, y aquellos pasajes que en un momento pudiera haber considerado un tanto heterodoxos, se disuelven en el aire como las atrevidas Miniades. Recordemos que los lectores contemporáneos de la monja eran aquellas autoridades eclesiásticas demasiado recelosas de la extravagancia que representaba Sor Juana en su contexto histórico.

Notamos por este motivo una fuerte presencia del destinatario, que con su "ideología," "sujeta" la mano de la Madre Juana. Esta presencia la marcan dos deícticos de primera persona plural: "nuestro Oriente" (200) y "nuestro Hemisferio" (201), que indican la complicidad del sujeto de la enunciación con los lectores de su texto. Como acota Perelmuter: "Es interesante notar que este acercamiento del hablante y el oyente coincide, en los versos finales, con el amanecer, como si la claridad matutina iluminara y resaltara la presencia del destinatario" (186).

Y es que la claridad trae consigo la consciencia "despierta" de este sujeto, que a estas alturas espero haber probado que no manifiesta una condición monolítica, sino que se ha revelado por el contrario, multifacético y plural, cruzado por grietas a través de las cuales se cuelan sus más íntimos deseos y temores, sus filiaciones y disidencias.

Por este motivo, reconocer en esta parte final del poema las vislumbres de una futura vida mística, de entrega al Creador y olvido de sí misma, me parece una interpretación falaz. Si homologamos la lucha de la noche y sus sombras a esa zona que Juana privilegia (la del silencio y el ocultamiento), notaremos que el sujeto del enunciado, identificado con la

''cobarde'' noche, evalúa su propia actuación en esta aventura del conocimiento, y su ''débil resistencia'' a los resplandores de la ideología que no pudo combatir frontalmente (201). Y si bien los últimos versos del poema sugieren una ''segunda'' rebeldía de la noche (y por analogía, de los intentos de la Madre Juana), la ''sujeción'' que impone el discurso autoritario es evidente. Esta ''sujeción'' logra finalmente restar ''agencialidad'' libre a quien genera el discurso.

Se puede percibir esta carencia en el texto del ''Sueño'' al comprobar que éste presenta muy pocos verbos personales, conjugados, que siempre indican la voluntad en cierto modo ''libre'' de un sujeto que ejecuta una acción. Los verbos conjugados son reemplazados por un abundante uso de participios y gerundios cuyos sujetos, a causa de la sintaxis enrevesada del barroco (¿''gusto'' estético de la monja solamente?, nos preguntamos) son difíciles de localizar, si es que realmente existen. Y cuando los verbos conjugados aparecen, denotan una ambigüedad en la persona del discurso a la que se refieren: los mencionados ''quería'' y ''disentía,'' por ejemplo, podrían referirse tanto a la primera como a la tercera persona, y la ambigüedad del imperfecto, como hemos dicho, marca una acción difícil de ubicar entre los actos ya realizados.

Es debido a esta causa, sumada a las incontables digresiones, que la acción del poema avanza penosamente. Esta falta de ''acción'' remite necesariamente a la falta de ''agencialidad'' —de ''voluntad,'' en fin, de ''libre albedrío''— que manifiesta el sujeto de la enunciación. Esta sutileza se le escapó al Padre Calleja cuando escribió el resumen del ''Sueño,'' pues su versión está construida con verbos personales en pretérito, acciones que se suponen cumplidas por un sujeto libre y que en efecto las ha ejecutado. Como hemos visto, el discurso del ''Sueño'' presenta características opuestas a esto.

Siguiendo con este razonamiento, notemos cómo el signo deíctico que indica la identidad del sujeto de la enunciación, nos provee no sólo la situación enunciativa (la primera persona: ''yo''), y su sexo (''despierta''), sino que además denuncia la ''pasividad'' de ese sujeto, ya que la ''acción'' que realiza está dada por un participio pasivo que se refiere a un eterno presente.

Esta característica anti-narrativa, sumada a la des-centralización del sujeto escriturario del ''Primero sueño,'' son sus rasgos de mayor modernidad. Debemos considerar por este motivo la creación sorjuanina como un discurso que preanuncia e instaura una literatura de voces femeninas marginadas (des-centradas) del discurso hegemónico. Afortunadamente, la crítica feminista y sus continuadoras preocupadas en repensar el ''falogocentrismo'' de la cultura occidental, han revalorizado este tipo de literatura simplemente por lo que es: un producto periférico, y de este modo, la han ''situado'' en el lugar que realmente le corresponde: en los

márgenes del discurso canónico patriarcal. La obra de Sor Juana Inés de la Cruz, por su complejidad y su "desplazamiento del centro," como hemos intentado demostrar en este trabajo, se situaría entre este tipo de obras.

Silvia Pellarolo
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. La estudiosa argentina desarrolla esta idea en un oportuno artículo titulado precisamente "Tretas del débil."

2. Quiero agradecer a Jean Graham-Jones por haberme hecho ver la importancia de este concepto derrideano en la comprensión del "Sueño." Debo agregar también que sin su colaboración sumada a la de Gloria Orozco, con quienes pasamos interminables ratos hablando sobre la fascinante figura de Sor Juana, muchos de los conceptos aquí vertidos quizás nunca habrían llegado a formularse. En este sentido, considero la elaboración de este estudio como un trabajo colectivo (y oral) de tres mujeres que se negaron a entrar en el furor divino de algunos seguidores de "fingidos" dioses y prefirieron, en cambio, permanecer en casa, elaborando "oficiosamente" una interpretación de la monja que cuadrara más con sus "atrevidas" naturalezas.

3. Tomo prestada la conceptualización que brinda Perelmuter en su valioso aporte sobre el análisis de la situación enunciativa del poema. Su estudio, sin embargo, no trasciende el nivel descriptivo, carencia que pretendo cubrir a continuación, al relacionar esta particular situación con los condicionamientos socio-históricos que debió enfrentar Sor Juana a la hora de componer su obra.

4. Consultar para este aspecto de Sor Juana como disidente, el original artículo de Gerardo Luzuriaga, "Sigüenza y Góngora y Sor Juana: Disidentes de la cultura oficial."

OBRAS CITADAS

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. México: Porrúa, 1985.

______. *El Sueño*. Edición y prosificación e Introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Imprenta Universitaria, 1951.

Ludmer, Josefina. "Tretas del débil." *La sartén por el mango*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Huracán, 1985. 47-54.

Luzuriaga, Gerardo. "Sigüenza y Góngora y Sor Juana: Disidentes de la cultura oficial." *Cuadernos Americanos* (México) 242 (mayo-junio 1982): 140-62.

Perelmuter Pérez, Rosa. "La situación enunciativa del *Primero Sueño*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11.1 (otoño 1986): 185-91.

Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia. (Biografías antiguas. La fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892). Recopilación de Francisco de la Maza. México: UNAM, 1980.

Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*, de Josefina Vicens

I.

El libro vacío (1958) de Josefina Vicens es el primer ejemplo en la narrativa mexicana de reflexión sobre la escritura en la escritura.[1] Y aunque es cierto que muchos autores expresan en su obra esa preocupación, lo primeramente sorprendente en la obra de Vicens es que en ella, la reflexión sobre lo escrito no sólo se fija como una inquietud más que indaga acerca del acto de creación, sino que es la idea central que funda al texto. La necesidad de escribir de José García es (para utilizar un concepto propuesto por los formalistas rusos) la *dominante* que subordina y ordena a todas las demás funciones en la obra.[2] Ese deseo, junto con la conciencia de la imposibilidad de lograrlo, surgen en el personaje como un conflicto que, paradójicamente, da nacimiento a la escritura. Así pues, escritura sin "trama" aparente,[3] en *El libro vacío* esta noción se debilita en lo anecdótico para incorporar dentro de sí aspectos que normalmente no le pertenecen. El resultado es una obra donde la reflexión crítica subordina a lo anecdótico; esta nueva organización dinámica genera una trama poco convencional que sale renovada en sus características más estereotipadas.

Al estructurarse a partir de una crítica que gira en torno a lo que el narrador escribe, *El libro vacío* inaugura y adelanta en la narrativa mexicana una preocupación que sólo había de florecer unos diez años más tarde.[4] Cierto que para los lectores de la época la innovación no pasó del todo desapercibida, pero tampoco creó realmente un interés especial por los problemas que se derivan de dicha aportación; es más: quizá se deba precisamente a que se trata de un ejemplo temprano de metaficción, el hecho de que *El libro vacío* haya permanecido en un lugar oscuro y marginal dentro de la literatura mexicana, y que apenas hace unos años empezara a ser objeto de estudio por parte de la crítica.

Sin embargo, no estamos ante el caso de un libro al que se ignoró. Por

el contrario, el año de su publicación tuvo muy buena aceptación: recibió el premio Xavier Villaurrutia; la carta-prefacio la escribió Octavio Paz y las reseñas inaugurales fueron, aunque pocas, muy elogiosas. La obra se consagró, pero no fue estudiada. Y al cabo de algunos años, el silencio rodeó a la novela y se convirtió en un aislamiento que se tradujo en una ausencia total de estudios críticos. La falta de interés que se mantuvo con respecto a *El libro vacío* hasta hace muy pocos años, nos habla significativamente de lo que ha sido el fenómeno de recepción de esta obra pionera. Hubo muchos factores que influyeron y determinaron que la obra se mantuviera en un lugar marginal; entre ellos, puedo mencionar la dificultad de relacionar al texto con lo que se escribía en ese momento; el brevísimo *corpus* de la autora[5] y su distancia frente a los distintos grupos literarios de la época; por último, que el texto de Vicens no tuvo ni precursores ni seguidores con los que se pueda establecer una filiación literaria muy clara. Todos estos factores, al menos sugieren la dificultad que encontró *El libro vacío* para tener, no una buena recepción inicial (que sí la tuvo), sino una recepción más *adecuada*, que valorara más justamente los logros y las aportaciones de la obra. Se trata de una novela que rompe con las expectativas de un lector tradicional, aspecto que seguramente también influyó para que tuviera que esperar, por lo menos veinte años, a ser seriamente analizada como lo que es: una novela innovadora.

Un dato representativo de la escasa importancia que se le ha dado a *El libro vacío* es que después de su primera edición, en 1958, no se la reeditó hasta 1978.[6] Es únicamente desde la década de los ochenta que la crítica empieza a insistir en la importancia de un texto que se crea principalmente a partir de la reflexión en torno al acto de escribir.[7] A diferencia de la crítica reciente (de 1984 a la fecha), es importante destacar que quienes reseñaron la obra en 1958 (y algunos años después) fijaron su atención en la anécdota de la novela, y basándose en ella, señalaron "la soledad, la incomunicación entre semejantes que acaso luchan con problemas parecidos" (Speratti 77), la "tenue vida sin fulgor" de José García (García Terrés 3) y la "necesidad de comunicación del protagonista" (Castellanos 229). Es verdad que todas son características importantes del personaje, pero creo que se trata de preocupaciones temáticas que no se pueden separar de la obsesión de José García ante la escritura. Es, de hecho, esa necesidad y la de posteriormente reflexionar sobre lo ya escrito, lo que provoca en el personaje sentimientos de frustración, incomunicación y soledad.

John Brushwood, al no poder ubicar fácilmente a *El libro vacío* dentro de una corriente bien definida, habla de ella como de una "excepción notable, *rara avis* de las letras mexicanas" (51). Y al hacerlo, toca uno de los aspectos más difíciles de justificar en el estudio de esta obra: que no se parece a nada de lo que se escribía en ese momento en México, y que tampoco es sencillo establecer una filiación del texto con movimientos literarios

que se dieron fuera del país.[8] Personalmente, creo que la obra es fruto de las propias experiencias de la autora (idea que ella misma comentó en diversas ocasiones)[9] y aunque no pretendo de ninguna manera reducir con esto a *El libro vacío* y pugnar por que se le estudie en función de la biografía de Josefina Vicens, sí creo que en el caso de esta novela el comentario resulta pertinente, por lo menos porque ayuda a descartar influencias postizas que muy a la ligera se le han impuesto: por ejemplo, a veces ha dado la impresión de que la obra sigue algunos preceptos de la escuela francesa del *nouveau roman*.[10] En cambio, hay que decir que es posible notar ciertos rasgos —sobre todo en la caracterización del personaje— que podemos identificar con la corriente del existencialismo francés (que por lo demás, era la filosofía que "dominaba" el panorama cultural de ese momento). Concretamente, me refiero a actitudes como el extrañamiento del personaje frente a su mundo, a su vida inauténtica, a la angustia que experimenta ante el vacío, al sinsentido de su vida. Incluso es posible señalar que la conciencia que el narrador posee en cuanto a la insignificancia de lo que escribe, es una característica que tiene en común con algunos personajes de novelas existencialistas (Roquentin, en *La náusea* de Sartre, por sólo citar el ejemplo más conocido); la diferencia está en que mientras en una novela de tipo existencialista la "puerilidad" de lo escrito es una expresión más de la inautenticidad de la vida, en *El libro vacío* la convicción que tiene el narrador de que su escritura es intrascendente, proviene de la concepción prefijada y estrecha que él mismo tiene sobre lo que debe ser la literatura. Según José García, su vida no tiene sentido porque no es capaz de proporcionar una anécdota interesante que funcione, a su vez, como material narrativo "trascendente." Es decir, de una vida mediocre —nos dice José García— no se puede esperar más que una "no-novela," una escritura que, en sus propias palabras "es algo, que no sé lo que es" (28). La falta de un tema convencional que provenga de la experiencia vital da curso a un libro que continuamente se niega a sí mismo como "literario," y esta negación se asocia a una idea crucial que recorre toda la obra: no sólo se puede escribir sobre la vida; también se puede escribir sobre lo que se escribe. De esta idea nace la novela: José García escribe para posteriormente desautorizar lo que escribe. Como resultado de esa negación, el protagonista introduce la reflexión crítica como una necesidad para poder indagar acerca de la escritura, de la vida y del indisoluble vínculo que las une a ambas.

II.

Un mismo conflicto rige al personaje e inaugura la novela: una parte de él necesita escribir y se opone a otra que quiere no escribir porque tiene la

conciencia de no poder dar fruto a algo "valioso." Lo que leemos, así, aparece desde un principio como una escritura rechazada, "intrascendente," que por lo mismo, permite la inclusión tanto de anécdotas cotidianas, como de las preocupaciones íntimas del protagonista.

Sin embargo, la manifestación más importante del conflicto que se da en torno al deseo contradictorio de escribir y no escribir que habita al personaje, es el *desdoblamiento psíquico* que escinde a José García. Ese desdoblamiento no es ajeno al acto de escribir: de hecho, la dualidad del personaje es provocada por la escritura y aparece como una escisión necesaria tanto para narrar las breves anécdotas de la vida cotidiana como para reflexionar acerca de la forma en la que éstas fueron narradas. El desdoblamiento es, finalmente, una característica inherente al acto de escribir:

> Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido. Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose. Pero, a veces me he preguntado: ¿quién a quién? Llega a perderse todo sentido. Lo único que preocupa es que no se alcancen. Sin embargo, debe haber ocurrido ya, porque aquí estoy, haciéndolo (13).

Lo que en un principio parece que sólo involucra al proceso de la escritura, acaba por imponer su dualidad tanto al texto como a la vida de José García: "esa sensación de extrañamiento que nació de la escritura ha terminado desbordándolo para abarcar su vida completa" (Pereira 67). La primera y más importante proyección material de ese desdoblamiento psíquico es la existencia de dos cuadernos. En uno, el personaje escribe lo que se le ocurre, sin aliño, sin mucho cuidado, y lo que después de unas páginas considere "interesante," lo pasará "en limpio" al cuaderno número dos. Presumiblemente, el cuaderno número dos se queda siempre en blanco (y es, en todo caso, el verdadero "libro vacío"), falto de la novela "trascendente" que el narrador sueña con escribir. En cambio el otro, el cuaderno uno (que supuestamente leemos, según el artificio sobre el cual descansa la novela) aparece disminuido y opacado ante el cuaderno dos, que en su vacío tiene algo de "perfecto": si se queda en blanco es porque un rigor crítico excesivo impide que ese vacío "inmaculado" se "manche" de insignificancias. Es así cómo lo que leemos se presenta a sí mismo como una escritura "en sucio"; la función del cuaderno uno —por lo menos para José García— no es otra que la de ser recipiente generoso, "pozo tolerante" (16) que acepta el producto narrativo "frustrado" de un escritor que nunca llega ni siquiera a acercarse a su ideal de escritura.

Es importante subrayar que la escisión de José García se duplica al interior del texto; como lo señala Ana Rosa Domenella, la dualidad alcanza a "los demás personajes: dos hermanas y dos novias gemelas, dos mujeres a quienes ama y necesita (la esposa y la amante), dos hijos varones" (22).

Y no se detiene ahí: se extiende a todos los rasgos que forman la personalidad de José García: de niño, tenía que elegir entre dos abuelas, entre dos dulces; de adolescente entre dos novias, y de adulto debe debatirse entre la ambivalencia de ser un escritor y no serlo, de vivir y de contemplar lo que vive, de tener una mano que escribe "torpe, pero leal y modesta, a la que nunca he podido detener; y [...] otra mano consciente y fría, que siempre toma la pluma segura de que lo hace por última vez y que de reincidir será únicamente para contrarrestar el impulso de su enemiga" (30). De este modo, no creo exagerar si digo que todos los elementos que conforman la estructura dinámica que es *El libro vacío*, están permeados por una dualidad que marca, incluso, la noción de literatura que subyace a la obra: uno de los grandes logros artísticos del texto de Vicens es precisamente el de crear una tensión constante entre dos discursos: uno crítico, profundamente reflexivo, y otro más narrativo, que alcanza momentos francamente poéticos. *El libro vacío* nace de la dualidad que se establece entre reflexión y concreción artística.

Ahora: si partimos de la idea de que José García es un ser escindido, podemos identificar al interior de la obra a *dos voces que narran*:[11] una es la voz del narrador, quien propiamente "cuenta cosas" (aun si estas anécdotas son brevísimas, con la excepción de dos "microrrelatos," de los que hablaré más adelante), y que corresponde a la parte de José García que está, por decirlo de algún modo, más "cerca" de la vida cotidiana. La otra voz (a la que identifico como la del "metanarrador") reflexiona y juzga lo escrito por el narrador. En la medida en que lo escrito habla de la vida, el narrador somete también toda experiencia vital a una rigurosa crítica (aunque se dan momentos en los que el metanarrador se pronuncia también críticamente sobre la vida; de esto hablaré más adelante). La frontera que divide a estas dos voces aparece muy claramente al principio de la obra, pero a medida que ésta avanza, la distancia tiende a disiparse (si bien nunca se borra por completo); cuando las dos voces se acercan, la novela adquiere un mayor desarrollo narrativo. Así, aunque toda definición pueda entenderse como reduccionista, mi intención no es la de ser tajante: ambas voces (la del narrador y la del metanarrador) participan de la experiencia vital y ambas, también, intervienen en el acto de escribir. Lo que ocurre, quizá, es que en el caso de cada una de ellas el equilibrio que se da entre vida y escritura es distinto. Creo que el narrador está más cercano a la vida (aunque obviamente ya en él existe una distancia que lo separa de los acontecimientos; por lo mismo puede escribir). El metanarrador, en cambio, impone una mayor distancia ante los hechos vividos porque —casi siempre— los analiza desde la perspectiva que impone lo ya escrito. La presencia de estas dos voces crea una dinámica al interior del texto que rompe con un modelo estereotipado de "novela." Y más concretamente, con la noción convencional de trama.

En la alternancia de las voces del narrador y del metanarrador encontramos la ''clave'' de por qué el cuaderno número dos se queda efectivamente vacío: apenas el narrador inicia, con gran timidez, algún breve episodio, éste es abruptamente interrumpido por el metanarrador, quien al someter a un juicio hipercrítico lo anteriormente escrito, determina que es falso o intrascendente. Así, aunque el filtro intolerante del metanarrador permite paulatinamente la incorporación cada vez mayor de elementos de la vida cotidiana, en un principio convierte al deseo de escribir en esterilidad obsesiva: sólo se puede escribir que no se puede escribir porque no se tiene nada que contar:

> Pero ocurre que aunque los dos [habla de sus dos yo] persigan propósitos distintos, siempre se encuentran en el mismo sitio: en un cuaderno donde uno escribe para explicar, para demostrar por qué no debe escribir, y el otro lo hace para negar el derecho a demostrarlo, si esa demostración requiere ser escrita. Son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir (30).

El desdoblamiento del personaje (que permite también la autoconciencia de la voz del metanarrador) es, así, lo que inicia e invalida la escritura. La unidad estética de la obra depende de la dualidad reflexión-descalificación/narración-concreción. El texto nace de ''fragmentos'' interrumpidos por una reflexión crítica que poco a poco abre su horizonte a la vida como material narrativo.

José García no concibe una obra literaria como un mundo autónomo, más o menos independiente de la experiencia vital del narrador; para él la escritura es inseparable de la vida. Esta rígida concepción sumada a otra, igualmente estrecha, que lo lleva a establecer que una novela sólo lo es si cuenta aventuras y actos heroicos, hace que la ''literatura'' —en los términos en los que la concibe José García— se convierta en una norma para juzgar la vida. Su propia visión lo condena, inevitablemente, al fracaso: si una novela es la narración de experiencias insólitas y personales, entonces su oscura cotidianeidad y su cuaderno ''lleno de cosas inservibles'' (13) son para él una parodia de la novela ''trascendente'' que sueña con escribir.

En *El libro vacío* escritura y vida son dos órdenes que se retroalimentan y no pueden funcionar aisladamente. Ese vínculo convierte al cuaderno uno de José García en una especie de *diario*. Como forma narrativa, en el diario ''tradicional'' la principal materia narrativa es la vida íntima de quien narra. Sólo que si en ese caso la subjetividad del narrador es el elemento privilegiado en la escritura, en el caso de *El libro vacío* la introspección se vuelca para descalificar a la propia vida cotidiana por carecer de interés ''literario.''

Aunque la escritura es para José García una actividad que lo distancia

de su mundo (en parte por el desdoblamiento psíquico, que le permite contemplar su vida al mismo tiempo que vivirla), la forma de diario que adopta su escritura no le permite evadirse de su realidad. Por el contrario, lo hunde más en ella, entre otras cosas porque el diario es un género al que subyace en su estructura una rutina. Así, el acto de escribir, que hubiera podido tener algo de compensatorio o lúdico, se convierte, por el contrario, en un cuestionamiento doloroso, ya que su función no es la de gratificar, sino la de enfrentar sin remedio al personaje con su vida enajenada e inauténtica.[12] El "pozo," sólo en apariencia "tolerante," que para José García es el cuaderno uno, lo refleja y lo desenmascara en su inautenticidad. Al contar su vida el narrador se busca (se "rescata del olvido de sí mismo" [117]), y al hacerlo, se topa con su ser más genuino. El problema es que para José García, ese ser auténtico no coincide en lo absoluto con los atributos heroicos ("novelescos," en el sentido más estereotipado del término) que él cree que deben tener tanto el escritor como sus no mediocres personajes.

El diario contiene una estructura que siempre nos habla desde un presente actualizado (escribe lo que pasó hoy); por lo mismo, resulta una forma de narrar ineludible, absolutamente necesaria para José García, quien centra su interés en escribir sobre una angustia siempre continua. El diario, así, facilita la vuelta, día con día, a la misma obsesión: escribir que no puede escribir. La repetición de la misma idea a lo largo de todos los episodios en los que se divide la obra tiene, quizá, como primera intención, la de señalarnos una rutina y una angustia idénticas. Como lectores, vemos frustradas —en cada episodio— nuestras expectativas tradicionales de ver evolucionar una trama: cada nueva reflexión empieza con la misma. Sin embargo, la obra no posee una estructura estrictamente circular; el regreso a lo mismo funciona, en este caso, para anular de antemano lo que el narrador cuenta, recurso que crea un anticlímax en cada episodio y que logra mantener la unidad de tono "neutro," mediocre, de "anti-trama," que el texto pretende transmitir.

La obra, así, está estructurada con base en brevísimos episodios, narrados diariamente desde un presente; su hilo conductor es la insatisfacción de José García por lo que escribe, ya que los acontecimientos cotidianos siguen un "orden" externo no fijado por el narrador (aunque a veces provocado por él). Esos acontecimientos "sin importancia" cobran su "orden" estético al ser asociados, por la voz crítica del metanarrador, con otros sucesos (de otro tiempo en la vida del personaje) que en su aparente insignificancia dan la coherencia de una vida. Unificados por la escritura, adquieren una dimensión artística en el riguroso análisis que se hace de ellos.

Dentro del conjunto de la obra, cada episodio tiene, como he dicho, la función de anular tanto al episodio anterior como a sí mismo. El metanarrador, aun cuando da pie cada vez a una narración más desarrollada,

siempre la interrumpe. Lo subrayo porque esa estructura "trunca," "interrumpida," coincide perfectamente con la concepción que el libro nos ofrece de una trama.

III.

Cuando José García sueña en la regadera que es un capitán de barco que enfrenta al mar embravecido y luego se lamenta de que sus experiencias vitales no satisfagan sus exigencias literarias, nos está diciendo que vida y escritura son inseparables. Por lo tanto, al no haber vivido experiencias heroicas, él carece también de una trama auténtica para su hipotética novela. Si hubiera sido un soldado en campaña —piensa— seguramente hubiera escrito una magnífica novela. No lo hace, entre otras cosas, porque nunca cuestiona la idea estereotipada de literatura que posee. Al respecto, es interesante subrayar que a otro nivel, *El libro vacío* se logra porque *no se da* ese cuestionamiento: como el narrador no rompe con la idea de que la literatura sólo lo es si imita a la realidad (y para que valga la pena, esa realidad tiene que tener aventuras), su escritura "intrascendente" incorpora una reflexión sobre sí misma y sobre las breves anécdotas que se cuentan. Estas adquieren elocuencia en la medida en que integran una crítica.

No es, entonces, que *El libro vacío* carezca de trama, sino que se arma de muchos episodios interrumpidos por el metanarrador, quien juzga que éstos son incapaces de desarrollarse en una forma convencional. La constante interrupción abre el espacio a la reflexión y ésta demuestra ser el verdadero vehículo de lo narrativo en el texto. Muchas veces —casi siempre— la concreción artística del objeto que se presenta aparece dentro de una reflexión crítica. Por ejemplo, cuando trata de describir a su abuela:

> Si me fuera posible dar la impresión exacta, conjunta, de lo que se desprendía de aquel porte, de aquella dignidad, de aquel olor especial, de aquel temblor, de aquellos trajes siempre de la misma hechura, de todo aquello que formaba su personalidad discreta, voluntariamente escondida. Si me fuera posible revelar lo que ella trataba de conservar oculto y que no obstante, por su fuerza, surgía con gran vigor; si todo eso me fuera posible, cualquier relato que sobre ella hiciera tendría la intensidad y la medida justas (24).

Lo que el metanarrador presenta como una hipótesis "irrealizable" se consigue con gran economía a través de la discusión sobre la imposibilidad de lograrlo. El metanarrador no hace un "retrato" detallado y minucioso de la abuela, pero quizá por esto mismo la fuerza poética de su descripción, mediante recursos como la sinécdoque, queda realzada. Este ejemplo es

además muy significativo porque en él se ve con claridad lo que, a escala mayor, ocurre con toda la novela: que la escritura se hace presente desde la imposibilidad de imitar formas literarias ya estereotipadas. Por otro lado, la abuela es descrita fragmentariamente, justo como ocurre con la trama, cuya estructura es dictada por lo fragmentario de sus episodios.

El ejemplo de la abuela es magnífico para ilustrar cómo, desde el pronunciamiento de una incapacidad, se obtiene la renovación de un recurso "gastado." La revitalización se hace posible (aunque el metanarrador no haga conciencia de ello) gracias a la abierta discusión del procedimiento artístico que el narrador se cree incapaz de imitar. Al establecer un límite tan severo entre lo que es literatura y lo que no lo es (es decir, al no darse cuenta de que está innovando), José García tiene que descalificar lo que escribe por "familiar" (por cierto, hay que decir que aunque José García se postule como su único lector, en realidad es un pésimo lector de sí mismo). A pesar, entonces, de los juicios de valor del metanarrador (o mejor dicho, *a causa* de ellos), *El libro vacío* es una obra que, en su carácter de metaficción, nos presenta un nuevo modelo de escritura que introduce la reflexión como el elemento principal de la creación. Esto se aprecia con toda claridad en pasajes en los que se discute, en forma hipotética, el proceso de concreción literaria. Por ejemplo, cuando el narrador se pregunta sobre la forma de describir, literariamente, una bella tarde:

> Primero observar su cielo, los árboles, las sombras, en fin, todo lo que le pertenece. Y cuando estos elementos queden reflejados en las palabras y expresado ese temblor gozoso y esa estremecida sorpresa que siento al contemplarla, entonces, seguramente quien me leyera, o yo mismo, podría encontrar en mi cuaderno una bella tarde y a un hombre que la percibe y la disfruta (41).

Es la reflexión sobre sí misma lo que otorga una dimensión poética a la escritura, siempre planteada en forma hipotética. El elemento crítico, pues, no sólo está presente en la obra, sino que es lo principal en ella.

Uno de los artificios sobre los cuales se apoya la obra radica en hacer sentir al lector extratextual que está leyendo una novela que carece de trama; al mismo tiempo, el texto debe lograr que ese lector cobre conciencia de que la ausencia aparente no es sino parte de la intolerancia crítica del metanarrador. Por lo mismo, la trama se forma de la unidad que presentan esos juicios críticos.

La trama, por supuesto, no ha sido abolida. Más bien podríamos decir que se encuentra, como el personaje mismo, escindida. Se crea un abismo entre la trama que queda "en potencia," trama "ideal" que nunca puede inventar el narrador, y la trama "real" que este narrador articula. La reflexión parte de esa escisión, y devalúa tanto a su vida como a su cuaderno porque no puede dejar de compararlos con esa otra vida y ese otro

cuaderno inexistentes. Por lo mismo, cuando el metanarrador describe lo que debe tener una obra literaria, nosotros, lectores extratextuales, identificamos *El libro vacío.* El metanarrador, por el contrario, no lo hace:

> Si el libro no tiene eso, inefable, milagroso, que hace que una palabra común, oída mil veces, sorprenda y golpee; si cada página puede pasarse sin que la mano tiemble un poco; si las palabras no pueden sostenerse por sí mismas, *sin los andamios del argumento*; si la emoción sencilla, encontrada sin buscarla, no está presente en cada línea, ¿qué es un libro? (17; el subrayado es mío)

La obra que leemos es altamente autorreferencial y esboza su propia poética. La cita anterior, aunque no lo revela todo, nos habla justamente de ese texto que, a causa de las interrupciones del metanarrador, logra sostenerse sin una trama convencional, es decir, "sin los andamios del argumento." Obviamente el texto tiene argumento (en realidad ocurren muchísimas cosas), pero éste incluye aspectos (el análisis, la crítica, que ocupan el lugar principal) que normalmente no son parte de una trama. Para que la obra se logre, el lector extratextual debe darse cuenta de que juicios como el anterior nos hablan del texto que leemos. Existe, pues, un nivel en el que las opiniones, siempre contundentes, del metanarrador se relativizan: adquirimos conciencia de que nos acercamos a la escritura del cuaderno uno *mediatizados* por los juicios de un primer lector, el propio José García. El lector extratextual tiene, así, que imponer una distancia entre sus opiniones sobre lo escrito y las del metanarrador.

Ciertas reflexiones del metanarrador (aunque conscientemente no se refieran a sí mismo), subrayan la importancia del desdoblamiento en el personaje como la manera en la que él puede alejarse de su realidad y obtener una visión "extrañada," privilegiada, de la misma:

> El artista es un ser distinto, vulnerable, asombrado, trémulo, herido de nacimiento y por vida, difícilmente incorporable a la realidad diaria. Claro que existe el que de esa realidad extrae sus mejores elementos. Pero el notarla tanto como para poder manejarla y convertirla en obra de arte, es la mejor demostración de que no ha podido incorporarse a ella, de que no ha sido devorado por ella (123).

En este caso el metanarrador indaga respecto a la relación que el artista establece con su entorno; simultáneamente, la cita es una llamada de atención al lector extratextual, quien reconoce el lazo conflictivo que ata a José García con su mundo enajenante (especialmente cuando se refiere a su experiencia como burócrata). Pero quizá lo más importante de la cita anterior es que nos dice que (tal y como ocurre a lo largo de *El libro vacío*) el arte permite y hace posible una visión crítica de lo real. Como para José García lo opuesto al arte es su vida particular, no es consciente de que logra provocar en el lector extratextual un extrañamiento ante su cotidianeidad

mediante la inserción, en la escritura, de una reflexión analítica sobre esa vida. Así pues, podemos decir que la transformación de lo cotidiano en arte obedece también, en parte, al desdoblamiento psíquico del personaje: si la escritura es una actividad que lleva a la fractura del yo monolítico, esta división permite la distancia y la crítica renueva nuestra percepción de una vida aparentemente intrascendente.

La trama de *El libro vacío* existe, pues, en la narración anecdótica de la cotidianeidad de García y en el análisis que de ella se hace en la escritura. Sólo que se trata de una trama interrumpida (aunque repetitiva y llena de obsesiones) en la que lo anecdótico se subordina a un ejercicio reflexivo que vuelve imposible una narración convencional o estereotipada.

IV.

Podemos encontrar al interior de *El libro vacío* dos microrrelatos que se distinguen del resto del libro porque rebasan el pequeño círculo familiar de José García y se sitúan en un universo más amplio. Significativamente, sólo cuando el narrador puede salir del solipsismo que lo encierra en la obsesión de no poder escribir, la narración tiene un desarrollo: se cuenta una historia sin que ésta sea interrumpida o invalidada por el metanarrador.

Narrar una historia e insertarla dentro de un ámbito social implica, para José García, salir de su yo narcisista y hablar *de los otros*. Pero al hacerlo, el personaje mantiene la distancia crítica que, impuesta por la escritura, lo separa de su realidad cotidiana. Logra, así, dos relatos en los que se cuestiona un ''orden'' social más amplio. Tanto la aventura con Lupe Robles como el desfalco de Luis Fernando Reyes son acontecimientos que sacan a José García de su rutina y por lo tanto, de su solipsismo. La narración, mucho más fluída, se debe en gran parte a que lo que se cuenta, aun si está relacionado con la vida del personaje, no pertenece a sus obsesiones personales. En cierta medida, la ''tregua'' a la inquietud de siempre tiene una repercusión importante en el equilibrio que, hasta esos episodios, han mantenido las voces del narrador y del metanarrador. *El libro vacío* se abre —ya lo he dicho— con una marcada distinción de dos actitudes del mismo José García que se traducen en las voces del narrador y del metanarrador. Estas voces son perfectamente identificables y mantienen una dualidad que habla en forma elocuente del conflicto que habita al personaje. Sin embargo, la división no permanece idéntica en el desarrollo de la obra. Conforme el narrador introduce pequeñas anécdotas, adopta también una postura más crítica y selectiva respecto a lo que cuenta. Por su lado, el metanarrador ya no limita tanto la reflexión a lo escrito, y a partir de las cada vez más frecuentes anécdotas, abre también su veta analítica a la vida misma. Lo que se mantiene es ciertamente su intolerancia ante la escritura

de la otra voz, pero se pierde hasta cierto punto la independencia de cada una de éstas. El proceso se da sutilmente y tiene su mejor expresión en los microrrelatos, quizá porque éstos tocan temas "sociales" (amorosos, laborales) que requieren de una perspectiva menos individual. Las voces del narrador y del metanarrador se acercan y el resultado son dos unidades narrativas desarrolladas que, al mismo tiempo, proponen la crítica rigurosa de un mundo social del cual son sintomático ejemplo. En ambas historias narran las dos voces (nunca llegan a ser una sola), aunque por momentos, sea difícil distinguir a una de la otra.

En el episodio en el que el protagonista narra su aventura con Lupe Robles, el alejamiento que habitualmente impone entre sí mismo y la realidad se acentúa por la distancia cronológica que lo separa del suceso (han pasado tres años desde que abandonó a su amante); esto facilita que la historia sea más una reflexión en torno a la inautenticidad de los roles que un medio social exige tanto a hombres como a mujeres, que la narración de una aventura amorosa. La relación del protagonista con Lupe Robles no es analizada en su especificidad, sino en la dimensión arquetípica que ésta adquiere. O mejor dicho, José García hace una indagación tan íntima (el espacio lo permite; recordemos que José García, al escribir, dialoga consigo mismo) en busca de los genuinos motivos que lo llevan a entablar la aventura con Lupe, que al hacerlo termina por desenmascarar un modelo estereotipado, arquetípico, de relación "amorosa":

> Lo que [Lupe Robles] no sabía era que yo tampoco la buscaba a ella, sino a lo que representaba para mí: la inquietud; mi fugaz erotismo; mi sensación de pecado; mi vanidad alimentada por la idea de que aún podía tener dos mujeres; la zozobra; mi última actuación en ese turbio mundo masculino de la conquista, la pasión y el alarde (...). Dejarla, lo sabía muy bien, era despedirme para siempre de esa vida anhelante, subterránea, torva, imprevista, ilegal y atractiva, con la que los hombres inferiores acreditamos nuestra virilidad (92).

La visión crítica retrospectiva corroe y destruye la imagen social, "varonil," de José García y lo hace aparecer como lo que es; en sus términos, un "hombre inferior." Y aunque es cierto que el autodesprecio es una de las características más obvias del personaje, en este caso lo que él busca no es —como en otras ocasiones— devaluarse, sino desenmascarar al personaje inauténtico que ha sido durante toda su vida. La escritura permite al narrador contemplarse como personaje; esa distancia lo lleva a no engañarse acerca de sus más genuinas expectativas sociales. Si escribir es someter a todo material narrativo a un análisis exhaustivo, y en este caso ese "material" es el lugar "masculino" que García desempeña en su medio social, es claro que el personaje, al descubrirse inauténtico, recupera la autenticidad que cincuenta y seis años de rutina le han robado.[13]

Mientras la aventura con Lupe Robles se cuenta a tres años de distancia, la de Luis Fernando Reyes es contemporánea al acto de narrar. Por lo mismo, en este segundo episodio se discuten en forma abierta los problemas que surgen al querer contar una experiencia vivida. En este caso, José García hace, además, un uso muy consciente del desdoblamiento que lo caracteriza, pues quiere vivir el suceso y al mismo tiempo contemplarlo, analizarlo para posteriormente escribir sobre él.

El acontecimiento es el siguiente: Luis Fernando Reyes, compañero de oficina de José García, es hallado culpable de haber robado dinero a la empresa en la que ambos trabajan para poder pagar una intervención quirúrgica a su esposa. Por su carácter excepcional —es un hecho que rompe la rutina del grupo de burócratas—, José García recibe en un principio el suceso con júbilo, porque al fin tiene la "suerte" de vivir una experiencia no común, digna de ser contada. Así, según José García, la trascendencia del valiente acto de Reyes podría adquirir, escrito, una función social muy importante: la de reivindicar, en la figura de su compañero, a todos los trabajadores que son injustamente culpados. José García encuentra no sólo una magnífica historia para narrar, sino que también la escritura, por primera vez en la novela, adquiere de pronto, un sentido y una función muy claras: puede ser una actividad útil si da testimonio de una injusticia social.

El narrador, pues, se prepara, vive atentamente la comparecencia de Reyes ante el juzgado y se promete a sí mismo no desvirtuar en lo absoluto la escena que presencia. Decide contarla "en forma recatada y escueta" para no alterarla (103). Pero al tratar de describir fielmente la escena, cobra súbita conciencia de que el hecho vivido se diluye y pierde su fuerza e interés al ser escrito:

> Nuestra realidad no puede expresarse fácilmente: sentida, vivida, es recia y conmovedora; narrada, aun con la más legal sobriedad, se deforma extrañamente y adquiere algo de queja indigna (103).

La cita es muy significativa porque se trata del único momento en la novela en que el metanarrador enuncia contundentemente como principio estético lo que a lo largo de todo el texto ha sido atribuido a una limitación personal. A partir del reconocimiento de que vida y escritura no se equivalen, la cita anterior debe entenderse como parte fundamental de la poética que propone la obra.

En este caso, José García entiende que la verdadera "materia" de un buen relato es el lenguaje; el punto de vista desde el cual se narra; la crítica que a través de determinada anécdota se logra, pero no la anécdota por sí sola. La idea que el metanarrador ha defendido durante toda la obra, se derrumba en este episodio cuando cobra conciencia de que una obra

literaria no "brota" de una buena trama. La idea, fundamental para entender el texto que leemos, en lugar de llevar al narrador a un cuestionamiento de la idea estereotipada de trama, lo hunde, como siempre, en lo que él considera el fracaso de su escritura.

Por el contrario, precisamente porque el narrador no da cuenta "fiel" del robo de su compañero, logra transmitirnos la dignidad de su postura y la solidaridad del grupo de burócratas. El logro —visto, obviamente desde nuestra perspectiva; no la de José García— se da a partir de que la objetividad no existe y que narrar un suceso de manera "intacta" es imposible. Así, reconstruye el drama de Reyes desde su propia subjetividad: el recuerdo de una ocasión en que Reyes se sacó en una rifa de la oficina un reloj con chispitas de diamante, que guardó como un tesoro durante meses para regalárselo a su mujer, es resignificado por José García como un recuerdo que por breve, resulta elocuente tanto de las carencias materiales de Reyes como del cariño que siente por su esposa. Como en el "retrato" que hace de su abuela, José García escoge con gran pertinencia un detalle como el del reloj, que dé coherencia a un todo significativo: así, en una pequeña anécdota se concentra la semblanza de toda una vida. La fuerza del episodio radica en su economía poética; y ésta se obtiene, en buena medida, porque la anécdota principal (por lo menos en sus detalles) se ha eludido. De hecho, José García mantiene lo "recio y conmovedor" (103) del relato de su compañero, pero lo logra porque *no* narra el hecho (tal y como él lo desearía) descriptiva y minuciosamente. En cambio, eleva a la figura de Reyes a través de la reflexión que hace de su vida y lo convierte en un arquetipo dignificado del burócrata medio.

En este caso, el logro artístico parece estar vinculado a la posibilidad que tiene la escritura de destruir actitudes sociales que llevan al individuo a la simulación; Reyes alcanza, en el relato de José García, proporciones heroicas porque desafía una actitud de sometimiento laboral que rige a todo ese grupo. Como en el episodio de Lupe Robles, lo que se privilegia como valor ante la vida es la autenticidad. Esto es significativo, porque lo que José García busca con ansia es una escritura auténtica, para él inalcanzable por haber vivido en forma inauténtica. Paradójicamente, en el análisis que José García hace de sí mismo como personaje inauténtico, logra la autenticidad en la escritura.

V. Conclusiones

La dualidad aparece en *El libro vacío* como una propiedad inherente al acto de escribir; condición ineludible, de dicha dualidad nace la especificidad de la obra y la de sus logros artísticos. Si la vida cotidiana de José García es transformada en arte es gracias a la escisión que vive el personaje,

lo que a su vez determina las funciones de cada una de las voces que narran el texto: el elemento de juicio crítico, insertado en la distancia que existe entre esas dos voces, hace posible la renovación de nuestra percepción ante una vida sólo en apariencia no literaria. Incluso, podemos ir más lejos y decir que la introducción, al interior de la trama, de reflexiones de tipo crítico, es lo que convierte a *El libro vacío* en una novela innovadora: escritura que incorpora su propia crítica, la obra se logra gracias a la dualidad que existe en ella, entre discurso reflexivo y discurso narrativo. Así, lo anecdótico funciona en la novela exclusivamente como el vehículo que "provee" a la voz crítica, tanto de material narrativo como de experiencias vitales que activan la reflexión y el análisis.

Pese a que en un principio las interrupciones del metanarrador logran encerrar a la escritura y volverla un acto solipsista, poco a poco aparece una evolución que nos permite hablar de cierto desarrollo en la novela (o por lo menos hasta un límite, porque sabemos, también, que la obra termina en el mismo punto en que se inicia). Lo que creo que ocurre para que se dé este desarrollo es que las voces del narrador y del metanarrador logran, a medida que avanza el texto, un *acercamiento más armónico*. El acercamiento adquiere su punto más alto en los microrrelatos, en donde se puede ver un desarrollo narrativo más extenso que en el resto de la novela. En ellos, el narrador ya no "cuenta" simplemente la anécdota; utiliza el suceso para iniciar una reflexión mayor acerca de la vida, el trabajo o las relaciones humanas. La unidad estética de la novela depende mucho del tejido sutil que se crea entre las dos voces. Y aunque es cierto que nunca llegan a fundirse en una sola, por momentos es muy difícil determinar la identidad exacta de una u otra.

Es interesante notar que las voces del narrador y del metanarrador se acercan más cuando la anécdota se refiere al mundo social y no al conflicto que obsesiona al personaje. Parece que el solipsismo inicial coincide con la convicción de no poder hablar de su vida porque ésta no vale la pena como materia narrativa. Al mismo tiempo, como José García es incapaz de solucionar ese conflicto, se mantiene en la escritura la dinámica de narrar-interrumpir que ya conocemos. Sin embargo, de una manera que impresiona por su fluidez (y de hecho casi imperceptiblemente), la voz del metanarrador comienza a incorporar la cotidianeidad familiar y laboral del personaje para poder ejercer su actividad hipercrítica. Eso permite a ambas voces salir de una misma obsesión, y en esa medida, logran acercarse y compartir funciones.

Si en las primeras páginas de *El libro vacío* tenemos la impresión de que los juicios críticos del metanarrador vuelven estéril la escritura, esta idea cambia cuando reconocemos que la crítica, al interior de esas interrupciones, es lo que transforma la vida de José García y la convierte en literatura.

El papel que la novela exige al lector también descansa en una "distancia": no podemos coincidir con los juicios que el metanarrador emite sobre lo escrito porque la obra no se lograría. En cambio, si nos distanciamos de esas opiniones, estamos ante un ejemplo temprano de metaficción que propone como material principal para la reflexión escrita a la escritura misma, y que nos dice que sólo a través de la reflexión en la escritura se puede entender y cuestionar a la vida, "desfamiliarizarla" para percibirla desde una perspectiva renovada. La crítica exhaustiva al interior de *El libro vacío* de Josefina Vicens nos ofrece un modelo más amplio, renovado, de escritura.

Adriana Gutiérrez
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

NOTAS

1. Todas las citas corresponden a la edición de *El libro vacío* citada en la bibliografía. En adelante sólo se indicará el número de la página entre paréntesis.

2. He tomado el concepto de la "dominante," propuesto por los formalistas rusos, porque considero que es útil para explicar la organización dinámica de un texto a partir de la subordinación de diversos elementos a uno que los rige. En palabras de Tinianov: "Dado que el sistema no es una cooperación fundada sobre la igualdad de todos los elementos, sino que supone la prioridad de un grupo de elementos ('dominante') y la deformación de otros, la obra entra en la literatura y adquiere su función literaria gracias a esta dominante" (93).

3. Tomo la definición más amplia y general del término "trama," es decir, "la serie de acontecimientos que aparecen en la obra" (Beristáin 353).

4. Pienso en obras como *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y *El Hipogeo secreto* (1967) de Salvador Elizondo; *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco; *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes y *El garabato* (1967) de Vicente Leñero, por sólo citar a las más representativas de una tendencia de metaficción en la narrativa mexicana.

5. Fuera de una breve obra de teatro, *Un gran amor*, publicada en 1962, y de un cuento, "Petrita," Josefina Vicens no volvió a publicar sino hasta 1982, año en que salió *Los años falsos*.

6. Es notable que *El libro vacío* tuviera antes una traducción al francés (1963), que una segunda edición en español. La traducción estuvo a cargo de Alaíde Foppa y Dominique Eluard y apareció con el nombre de *Le cahier clandestin*. Después de la segunda edición, en 1978 (Ediciones Transición), la novela volvió a ser editada en 1985 por el gobierno de Tabasco (en la colección Biblioteca Básica Tabasqueña); en 1986 *El libro vacío* apareció en la colección Lecturas Mexicanas, y en 1987 se publicaron *El libro vacío* y *Los años falsos* en un solo volumen. Obviamente, la proliferación, en los últimos años, de distintas ediciones de la obra de Vicens se debe al interés, de parte de los lectores (y de la crítica), por un texto que discute abiertamente su forma de proceder artístico.

7. Aunque el interés de la crítica en la obra de Vicens se haya acentuado durante los últimos años, existen muy pocos artículos sobre *El libro vacío*. Los más relevantes son los trabajos de Fabienne Bradu; Ana Rosa Domenella; Aline Petterson (1985 y 1987); María Luisa Puga y Armando Pereira.

8. Aunque importa hacer notar que en *El libro vacío* no hay realmente ninguna mención explícita a la sociedad mexicana. Y aunque podemos identificar a esta última a partir del mundo social y familiar que rodea a José García, es claro que la autora desea evitar que su obra tenga un carácter "local." Hay un deseo de universalizar el conflicto del personaje. En

palabras de la autora: "La novela de la revolución en la que Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela son maestros, no opera ya como molde insustituible. Se empiezan a abrir las puertas y poco a poco se va abandonando la tendencia de relatar, desde la ventana entornada, cosas exclusivamente mexicanas" (cit. en Carballo 2).

9. En una entrevista hecha por Daniel González Dueñas a Josefina Vicens, ella comenta: "Ese problema del escribir y el no escribir, por los motivos que José García explica, es completamente autobiográfico, no es una invención, es una cosa sentida por mí y que he padecido y sigo padeciendo. Mi producción es escueta y creo que se debe precisamente a eso" (19-20).

10. Una lectura atenta de *El libro vacío* descarta por sí sola esta filiación con el *nouveau roman* francés. En donde yo veo una borrosa coincidencia con esta escuela es en la ruptura que se da, en *El libro vacío*, con la noción tradicional de trama. Pero también esta ruptura se da, en el texto de Vicens, en forma muy distinta a cómo se manifiesta en el *nouveau roman*.

11. Fabienne Bradu, aunque no lo establece muy claramente, habla de una "voz magíster" y de una "voz narrativa." Bradu atribuye a la "voz magíster" un tono "categórico y universalizante" que coincide con la voz que yo identifico con el metanarrador. Sin embargo, Bradu parece más bien identificar este tono con "la voz discreta de Josefina Vicens," idea que yo no comparto (54-5).

12. Aunque no niego que en la novela exista una relación entre escritura y juego, si entendemos a este último como una forma de simulación. Sin embargo, por carecer de espacio, en esta breve unidad no he tocado ese punto, que requiere de un desarrollo amplio.

13. El tema de las "vidas robadas" es el de *Los años falsos* (1982), la segunda novela de Vicens. Concretamente, yo creo que el episodio de Lupe Robles contiene en germen algunos temas que serán desarrollados en *Los años falsos*: en ambos casos, los personajes se adentran en un medio social ajeno que se caracteriza por ser prejuiciado, violento y machista. La distancia entre los personajes y el mundo en el que se insertan permite describir ese ambiente desde una perspectiva que lo enjuicia analíticamente. En el caso de José García, el mundo de Lupe Robles es un paréntesis en su rutina, el paso obligado socialmente por el que tiene que pasar su imagen de "hombre viril." En el caso de Luis Alfonso, en *Los años falsos*, el extrañamiento se da porque se incrusta al muchacho en un medio político corrupto que no le corresponde por edad. En los dos casos, los personajes sufren un desdoblamiento que los orilla a contemplar al mismo tiempo que a vivir. El punto de vista ajeno permite la reflexión crítica y el cuestionamiento de una sociedad que obliga, tanto a José García como a Luis Alfonso, a vivir actitudes *falsas, inauténticas*.

OBRAS CITADAS

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1988.

Bradu, Fabienne. "¡José García soy yo!" *Señas particulares: Escritora*. México: FCE, 1987. 50-70.

Brushwood, John. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.

Carballo, Emmanuel. "Josefina Vicens y Jorge López Páez" [Entrevista]. *México en la Cultura* 514 (1959): 2.

Castellanos, Rosario. "La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial." *Hispania* XLVII (1964): 223-30.

Domenella, Ana Rosa. "Josefina Vicens: Los tesoros de la memoria." *Plural* 218 (1989): 17-25.

García Terrés, Jaime. "Reseña a *El libro vacío*." *Universidad de México* XIII (1958): 3.

González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo. *Josefina Vicens: La inminencia de la primera palabra* [Entrevista]. México: UNAM, 1986.

Pereira, Armando. "Josefina Vicens: El abismo de la escritura." *Graffiti*. México: UNAM, 1989.

Petterson, Aline. "¿Es la narración un acto solipsista?" *La Palabra y el Hombre* 53 (1985): 58-62.

______. "Josefina Vicens: Dos libros de carne y hueso." *Plural* 218 (1989): 17-25.

Puga, María Luisa. "El hecho bruto en la escritura de Josefina Vicens." *Hojas Sueltas* 3 (1984): 11-13.
Speratti, Susana. "Reseña a *El libro vacío.*" *Revista Mexicana de Literatura* (1959): 77-9.
Tinianov, J. "La noción de construcción." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Ed. Tzvetan Todorov. México: S. XXI, 1987. 85-9.
Vicens, Josefina. *El libro vacío. Los años falsos.* México: UNAM, 1987.
______. "Un gran amor." *Cuadernos de Bellas Artes* 3 (1962): 33-46.
______. "Petrita." *Plural* 218 (1989): 9-13.

Strategies of Self-Effacement in Three Poems by Gloria Fuertes

Although poems about poetry are not peculiar to the twentieth century, its poets have brought to the theme an anxiety and an insecurity exemplified by T. S. Eliot's mordant yet eloquent definition of language in *Four Quartets* as "shabby equipment always deteriorating / In the general mess of imprecision of feeling" (128). "Shall I say . . . ?" asked Eliot through the persona of J. Alfred Prufrock in an early poem that, as he draws attention to the dilemma of finding the right words, questions the purpose and the texture of a poem in the act of penning it. In poems from *Espadas como labios* and *Un río, un amor*, Aleixandre and Cernuda share Eliot's malaise as they target the word *palabras* for contemptuous repetition. Yet, however unsatisfactory the language they are obliged to use, the compulsion to use it is—has to be—constantly advertised, so that the product we are reading—the poem—is often a commentary on the person who produced it, on the means by which it was produced, and even offers in its title a classification that helps us to understand it. In the same way as Eliot wonders "Shall I say . . . ?" before going on to say it, Gloria Fuertes asks "¿Antipoema?" (273) before writing a poem whose status as a poem she has already questioned. Other titles categorize her poems as "Nota biográfica" (41–42), "Escrito" (77), "Ejercicio" (359), "Oraciones gramaticales" (61), and as a "Carta explicatoria de Gloria" (293–94). "Voy haciendo versos por la calle" (89), she announces in another title, and in others defines herself as a "Poeta de guardia" (167), confesses "Nací para poeta o para muerto" (160), and counsels sagely "Sale caro ser poeta" (168–69). Another title—"Telegramas de urgencia escribo" (141)—stresses through inversion the verb that documents a fundamental activity recorded in such lines as "Escribo por las noches / y voy al campo mucho" ("Nota biográfica," 41–42), "Escribo en las paredes y lloro en los armarios" ("Escrito," 77), and commemorated—in "Carta ex-

plicatoria de Gloria''—in a litany that transforms poetic vocation into an obsession, or an incurable disease:

> Me pagan y escribo,
> me pegan y escribo,
> me dejan de mirar y escribo,
> veo a la persona que más quiero con otra y escribo,
> sola en la sala, llevo siglos, y escribo,
> hago reír y escribo.
> De pronto me quiere alguien y escribo.
> Me viene la indiferencia y escribo.
> Lo mismo me da todo y escribo.
> No me escriben y escribo.
> Parece que me voy a morir y escribo (293-94).

The rhyme in ''explicatoria/Gloria,'' the minimal variations in ''Me pagan . . . me pegan,'' the alliteration of ''sola en la sala'': these are simple but effective signs that her tenacity in writing does not suppress the pleasure she feels in manipulating words, in transposing vowels and consonants. Her declarations ''Nací para puta o payaso'' (160), ''Caí caí Caín'' (161), ''Remata la mata'' (359), and ''Pobres probetas si no podéis más que los poetas'' (332) are part of her defense against ordinariness, are one feature of her individuality, which she advertises in a series of poems whose titles are explicitly autobiographic: ''Nota biográfica,'' in which she shifts quickly from ''Gloria Fuertes'' to ''Yo''; ''Nací en una buhardilla'' (58-59), ''Autobiografía'' (71), ''Carta explicatoria de Gloria,'' ''Nací para poeta o para muerto'' (160), and one that I shall soon turn to, ''Yo.'' If we are familiar with the self-portraits that artists and other poets have executed, we should use caution in reading those of Fuertes, whose purpose may be to intrigue as much as to inform, to confuse as much as to communicate. There are, of course, many self-portraits that demand to be taken seriously, on their own terms. Velázquez reminds us in *Las meninas* that, were he not doing what he is doing in the painting, were he not an artist in control of his medium, there would be no painting and we would be staring at a blank canvas, in the same way as we would be staring at a series of blank pages were it not for the poets who filled them. Yet are other self-portraits less self-portraits for including elements that contribute nothing to the depiction but a great deal to its interpretation? Why, for example, did Edvard Munch paint his *Self-Portrait with Skeleton Arm* (1895)? Does the arm answer Velázquez's confident grasp of his brush? Does it remind Munch—and us—of his own mortality in contrast to the painting that will outlive him? Was Lovis Corinth motivated by the same reason to paint his *Self-Portrait with Skeleton*? Clearly, the self-portrait

is a much more subtle and resourceful genre than it may at first promise, and we may fruitfully repeat Pascal Bonafoux's questions: "What is self-portrayal? Is the self-portrait the portrait of a mirror? Which mirror is it that poses for the portrait?" (8)

The act of writing to which Gloria Fuertes so compulsively alludes is the mirror-image of her destiny, whose difficulty—self-expression—is compounded by her sex. Her conviction—"Nací para poeta o para muerto" (160)—is threatened by those pressures that lead her to declare in "Hago versos, señores"—a poem she addresses ironically to men—that "no me gusta que me llamen poetisa" and to state in "No dejan escribir":

> Sé escribir, pero en mi pueblo,
> no dejan escribir a las mujeres (72).

What the poems of Fuertes demonstrate time and time again is that what she does is inseparable from what she is. The need to express herself is the need to affirm herself, yet the pressures she documents enter into her poetry in such a way that the reader has to decide whether her self-projection is self-effacement or whether her self-effacement is self-projection. Patently, the poet who is bold enough to entitle a poem "Poemo" does not bow down her head before conformity, and her statement "Soy sólo una mujer y ya es bastante" (256), which is an apparent avowal of submission, recoils on those who have defined and enforced her function and destiny as a woman.

Fuertes retaliates in the way she was born to do: through poetry; and the shorter her poems, the more trenchant and pithy are her comments on her life and on those who shape it, especially when she imposes on her poems the structural disciplines of parallelism, declension, definition, or record card. I know of few twentieth-century poets who can use tight, taut structures so productively; even Louis Aragon, that most sardonic and laconic of the French Surrealists, needed more space than Fuertes to spin his comments on language and friendship and love. Within a few lines Fuertes can take us back in time to show us woman through the ages and can lead us into the minds of men to show us how little that heritage means to them. With a few words she can underline the narrow line between life and death and the loneliness of being a woman. The title "En pocas palabras"—from *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969)—announces the need to summarize, to encapsulate experience; the definitions that comprise it exemplify the need to order it:

> DEPORTE : un hombre
> una tabla
> una ola.

MUERTE : un hombre
unas tablas
una ola.
AMOR : un nombre
una cama
y una
—sola—(279).

While the words that are being defined—"deporte," "muerte," "amor"—are very different, the definitions force them into line, induce a similarity that blurs the distinctions between "tabla" and "tablas," "hombre" and "nombre," "ola" and "sola." The typographical space that "sola" occupies as the last word, barricaded or quarantined by dashes specifying a pause as in a musical score, postulates loneliness as the only consequence—phonic as well as personal—of living; the sequence "ola—ola—sola" is the truth of her experience, which denies and reverses the festive, zestful message explicit in the popular song sung on the beaches of Spain in the 1960s when the singer supposedly turned to the sea and intoned: "Ola, ola, ola, no vengas sola . . ." Sport and death, life and death, are so close that the letter "s" can transform the vision of a surfboard riding a wave to the boards—the "fine white boards" echoing in Synge's *Riders to the Sea*—out of which will be fashioned a coffin that will be carried away on the sea of death.

The "cama" that belongs to Fuertes's definition of love offers no more hope or warmth than the "tablas": if the latter signifies the death of the body, the former represents the coldness of human relationships, which in the poem permits no phonic distinction between life, death, and love, all of which are represented by "un hombre." In forcing "un hombre" and "un nombre" into homophonous compliance, Fuertes desexes the male, who becomes one more name in a diary, the sign of a casual liaison that causes more solitude than it remedies. If man is the lead factor in each definition, the fate that he represents is shared by woman, and it is this woman's sensibility that records man's insensitivity and this woman poet's skill that translates communication into codification.

Articulation through formulation is seen at its most pithy and concise in the poem "Yo"—from *Poeta de guardia* (1968)—whose title promises a display of subjectivity that necessarily puts us in mind of the forceful egos of Romantic writing:

YO

Yo,
remera de barcas
ramera de hombres

romera de almas
rimera de versos,
Ramona,
pa' servirles (223).

Although this is clearly a poem about herself, it is not egocentric, for the woman has no center to control, no individuality, no independence; the repetition of "Yo," rather than affirming independence, denies and impedes it as the image of a wooden ball being jerked on a string—a yoyo—represents her destiny and announces the pattern and pacing of the poem. "Remera," "ramera," "romera," "rimera" create a web, trap Fuertes between two consonants; the variations of vowel allow no escape but merely designate one more role in a series of roles, two of which—"ramera" and "romera"—document and perpetuate the old Christian duality between good and bad discussed by Willi Moll, who outlines the distinctions between woman as the gate to heaven (as perceived by the Provençal poets) and woman as the gate to hell (as represented by Tertullian), the great whore of the twelfth chapter of the Apocalypse (41).

The roles that Fuertes knows have been assigned to woman and that she now assigns to herself are compacted into layers, forced into sameness by words that both rhyme and alliterate not at the end of the lines but at the beginning. As these echoing and self-supporting words eliminate differences, they also banish time. Simultaneity replaces sequence; the lack of punctuation and conjunctions from lines 2 through 5 gives Fuertes no time or space to adjust to one role or another. Asyndeton can generate a litany; the suppression of commas in these lines makes asyndeton into a rhetorical strategy that accelerates the recital of each role and narrows the difference between them, thus creating a reprise without reprieve, variations without variety. There is an intriguing similarity between this poem and the six words chosen by August Strindberg in 1896 to interpret Edvard Munch's painting *Woman in Three Stages* (1894); under the title "Trimurti de la femme," Strindberg places at the vertices of one triangle the words "Hommesse," "Maîtresse," "Pecheresse"; at the vertices of another he puts "Peinte," "Sainte," "Enceinte." Detached from their triangles, these words generate the simultaneity that marks Fuertes's poem; artistic convention has conditioned us to expect chronological progression in the topic of the ages of man, who is invariably woman, seen, for example, in the painting by Hans Baldung that hangs in the Museo del Prado. Not even in the twentieth century can woman escape the gruesome responsibility of bearing witness to the ravages of time. A cartoon by Xaudaró published in *Blanco y Negro* in 1929 may use a bright new title popularized by women's magazines, "El arte de sonreír," but his pattern is traditional and his target is familiar as he matches cruel images with no less cruel captions:

1. A los quince años, la duquesita sonreía mostrando su espléndida dentadura.
2. A los veinticinco, las perlas de sus dientes iluminaban su dulce sonrisa.
3. A los cuarenta, aún prestaban sus dientes indecibles encantos a su sonrisa.
4. Hoy, cuando la duquesa quiere sonreír, se acerca a su "secretaire," lo abre . . .
5. Saca una cajita de plata delicadamente cincelada, obra de artífices venecianos . . .
6. Y muestra todos sus dientes, como en los buenos tiempos de sus quince años.

At this point Xaudaró could have added as a *moraleja* Quevedo's conclusion to his sonnet to the "vieja desdentada":

> no llames sacamuelas: ve buscando,
> si le puedes hallar, un sacaabuelas (571).

Munch modified this topic by substituting coincidence for chronology, by replacing development with a multiplicity of roles symbolized by the sphinx. In another painting entitled simply *Woman* (1895), we can look from left to right; in *Three Stages of Woman (The Sphinx)*, painted in 1899, we can look from right to left and receive the same message: that woman, according to Munch's own words quoted by Sarah G. Epstein, "suddenly becomes saint, whore, and an unhappy self-sacrificing victim" (11). It is irrelevant where Munch derived the idea of three women standing side by side; it could owe as much to paintings of the Three Graces as to those of the Judgment of Paris, postulated by Reinhold Heller (78). What is more important is that he tried to configurate and dramatize the complexity of woman's roles, to depart from a simple pattern imposed by linear time and a single, exclusive interpretation to a series of simultaneous images, all of which are valid.

Munch's paintings show woman through the eyes of a man; Fuertes's poem is a woman's recreation of how men perceive her, an interpretation that evinces an enforced subservience, which she makes recoil on those who expect it in her display of servility: "Ramona, pa' servirles." Even the identity designated by Ramona is suspect, ambivalent; at one extreme, it conjures up associations of the saccharine story still commemorated in Hemet, California by the Ramona Pageant and of the sentimental song that was written to exploit the second silent film version in 1927; at the other extreme, it could put us in mind of the resourceful if immoral Doña Ramona Bragado, "una vieja teñida pero muy chistosa," according to Cela in *La colmena*, who presides over her *lechería* in the Calle de Fuencarral, which she had bought with money left to her by her longtime lover,

the Marqués de Casa Peña Zurana. Whatever associations it permits beyond the poem, within the poem the name of Ramona is constricted by its phonic proximity to "ramera," so that the only part of the word that is repeated—"ram"—assigns a particular meaning to service. One woman, who has to play four roles and discharge four functions, is at the service of unnumbered, unidentified men. Yet that service is not rendered without a fight; the simulated humility of her formula—reminiscent of Micawber's "Your 'umble servant"—is given the hard edge of a retaliatory blow with the apocopation of *para* to *pa'*, which, to quote Werner Beinhauer's comment on the expression "¡Toma, pa que te enteres!," is like "una manifestación tajante en forma de bofetada" (56). Other grammarians—John Butt and Carmen Benjamin—rule that "The form *pa* is substandard for *para* and should be avoided" (363). This stricture has never inhibited those anonymous Andalusian poets who use the form frequently and defiantly, as in this *solear* collected by Fernández Bañuls and Pérez Orozco (188):

Quisiera ser como el aire
"pa" yo tenerte a mi vera
sin que lo notara naide.

Fuertes's consciousness of the diverse roles of women and her ability to articulate that diversity stand out against the silence and the implied insensitivity of men, who are classified and herded into the anonymous pronoun with which she ends the poem; with "servirles" she demonstrates the unequal battle between the dominant and unthinking group and the individual, victimized, yet analytical woman.

Men as an unthinking group are given a decisive role in the last line of "Los pájaros anidan"—from *Antología. Poemas del suburbio* (1954)—which denies the poem a triumphant climax as male arrogance nullifies the heritage of centuries, dismantles the poem, crushes with "no soy nada" every exultant first-person statement or proud first-person pronoun:

LOS PAJAROS ANIDAN
Los pájaros anidan en mis brazos,
en mis hombros, detrás de mis rodillas,
entre los senos tengo codornices,
los pájaros se creen que soy un árbol.
Una fuente se creen que soy los cisnes,
bajan y beben todos cuando hablo.
Las ovejas me pisan cuando pasan
y comen en mis dedos los gorriones,
se creen que yo soy tierra las hormigas
y los hombres se creen que no soy nada (49).

When we highlight the first-person statements—"entre los senos tengo codornices," "soy un árbol," "Una fuente . . . soy," and "yo soy tierra"—Fuertes emerges before us, if we put our trust in the natural homing instincts of birds, swans, and ants, as the Earth, the goddess who as Gaea was revered by early Greeks as the universal mother whose soil nourishes all living things, nurtures the flowers and fruit that Arcimboldo used to construct his image of *Spring*. Frida Kahlo's *Self-Portrait* (1940) derives from the same tradition, even though some of its elements—such as a bird hanging by wire from tendrils meshed around her neck—are dissonant and speak to us in different ways. The same awareness of a traditional pose informs Kahlo's *Roots* (1943), where the recumbent nude duplicates the pose of the reclining water nymph painted so often by Lucas Cranach but underscores the latter's harmony with nature by making her grow out of it. To find in Whitney Chadwick's book *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985) a chapter entitled "The Female Earth: Nature and the Imagination" is to find more corroboration of a fundamental—and highly creative—paradox in Surrealist writers and artists: that a movement that strove to break new ground trod old ground time and time again. In one of his drawings, André Masson exploited the shock-tactics essential to Surrealism in order to change the posture of the reclining nude: in a raw display of frankness, he opened her legs and entitled his drawing, which is automatic in name only, *The Earth*.

Essential to Fuertes's depiction of herself in "Los pájaros anidan" are the traditional and complementary views of woman as nourishment and habitat. The quail nestling between her breasts, the swans that drink from her as if she were a fountain, identify Fuertes as a descendant of the *virgo lactans*, whom Lucas Cranach designated as *Charity*. Seated under a fruit tree with birds feeding from the ground, Cranach's Charity is as close to nature as the reclining water nymph, who also has trees behind her. The Surrealists closed the gap between woman and tree, fusing them so closely that, in order to take a woman in his arms, Vicente Aleixandre has to embrace vegetation as well, according to *La destrucción o el amor*, where, in the poem "Triunfo del amor," he intones:

> ¡Ah maravilla lúcida de estrechar en los brazos
> un desnudo fragante, ceñido de los bosques! (386)

Elsewhere I have used these lines as a caption to Masson's drawing *La Forêt*, in which the woman's body is intertwined with the natural world. In the light of this artistic tradition, it is perfectly natural for Fuertes to affirm in this poem "Los pájaros anidan en mis brazos" and "los pájaros se creen que soy un árbol," and for her to declare in another "En el árbol de mi pecho / hay un pájaro encarnado" (95). If nature is the broad setting for the poem and the justification of her existence, naturalness

marks her narration of it. Each line of this poem, which nods in the direction of the traditional *décima*, makes a statement with an unhurried ease and with a candor that is reinforced by the repetition of "se creen." The alliterations of "bajan y beben" and "me pisan cuando pasan" and the repetition of "se creen que soy" record a world of order and harmony in which woman's value is recognized and utilized by creatures—but not by man.

Man's dismissal of woman as "nada" assigns to "se creen" a special function: the birds "se creen que soy un árbol," the swans "Una fuente se creen que soy," the ants "se creen que yo soy tierra" because they have no mind and therefore no prejudices or inhibitions: they have instincts to guide them. When men "se creen que no soy nada," they respond in the same way as animals—only to conclude that she is nothing; while mindlessness is understandable in an animal, it is unforgivable in men, who dominate the end of the poem, powerful but ignorant. One line, phrased in a way that is damagingly familiar, brings down the cumulative evidence of the preceding nine lines as if they were a house of cards. The relaxed tempo, the terraced structure, were an illusion, for man's power is out of all proportion to his sensitivity and to his knowledge.

In the three poems I have considered men are essential protagonists: they cause solitude, demand service and servitude, and devalue woman. If Gloria Fuertes effaces and demeans herself in her poems, she does so in a way that underlines her own resilience, her own sensitivity, and her verbal power, for poetry in her hands is not a retreat but a retaliation. Self-effacement, therefore, is not the acceptance of defeat but a strategy that demonstrates subtly yet convincingly that, if she is small in the minds of men, it is because men are small-minded.

C. Brian Morris
University of California, Los Angeles

WORKS CITED

Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1968.

Beinhauer, Werner. *El español coloquial*. Segunda edición corregida, aumentada y actualizada. Madrid: Gredos, 1968.

Bonafoux, Pascal. *Portraits of the Artist: The Self-Portrait in Painting*. New York: Rizzoli, 1985.

Butt, John, and Carmen Benjamin. *A New Reference Grammar of Modern Spanish*. London: Edward Arnold, 1988.

Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown and Co., 1985.

Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays 1909–1950*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

Epstein, Sarah G. "Living with Edvard Munch Images: A Collector in Three Stages." *Edvard Munch: Master Prints from the Epstein Family Collection.* Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990. 11–45.

Fernández Bañuls, Juan and José María Pérez Orozco. *La poesía flamenca lírica en andaluz.* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1983.

Fuertes, Gloria. *Obras incompletas.* Edición de la autora. 6th ed. Madrid: Cátedra, 1980.

Heller, Reinhold A. "The Iconography of Edvard Munch's *Sphinx.*" *Artforum* 9 (October 1970): 72–80.

Moll, Willi. *The Christian Image of Woman.* Trans. Elisabeth Reinecke and Paul C. Bailey, C.S.C. Notre Dame, Indiana: Fides Publishers, 1967.

Quevedo, Francisco de. *Obras completas. I. Poesía original.* Edición de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1963.

Strindberg, August. "L'Exposition Edvard Munch." *La Revue Blanche* X, no. 72 (June 1, 1896): 525–26.

Xaudaró, J. "El arte de sonreír." *Blanco y Negro* Año 39, no. 1968 (Feb. 3, 1919).

El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaite

La obra de Carmen Martín Gaite presenta una serie de temáticas desarrolladas insistentemente desde *El balneario* hasta *El cuarto de atrás*: el problema de la comunicación, así como los de la soledad y la búsqueda de un interlocutor, constituyen motivos que aparecen a lo largo de todas sus narraciones. De hecho, estas dos novelas enmarcan su producción, siendo *El cuarto de atrás*, en gran medida, una reelaboración de *El balneario*. Su primera novela se enfoca en el aburrimiento agobiante y ansioso de una mujer sola, sin hombre, que sueña con un marido. En *El cuarto de atrás* el personaje principal es también una mujer sola, una mujer que, entre lo fantástico y lo onírico, imagina a un hombre. Los elementos son los mismos: soledad, necesidad de comunicar, hombre-interlocutor. El resultado, sin embargo, es opuesto: incomunicación en *El balneario*, comunicación en *El cuarto de atrás*; sentido de vacío al despertarse en *El balneario*, escritura como espacio de plenitud en *El cuarto de atrás*. ¿Qué ha cambiado entre la primera novela y *El cuarto de atrás*? ¿Cómo ha sido posible la progresiva transformación desde una soledad vacía, sin posibilidad de comunicación, hasta una soledad productiva, que engendra escritura?

Después de doce años de silencio, *Caperucita en Manhattan* representa el siguiente paso de la escritora salmantina: la protagonista ya no es una mujer sino una niña y su historia es un cuento de hadas. ¿Por qué el resultado final de esta trayectoria novelística ha culminado —por ahora— en un refugiarse en el mundo protegido de la infancia?

Juliet Mitchell —en polémica con Julia Kristeva— declara que la mujer puede desafiar la ley del padre, lo simbólico, sólo proponiendo un universo simbólico alternativo al del capitalismo patriarcal. Con *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaite parece aceptar este reto y proponer una novela que desafíe la ley dominante: la mujer puede salirse de la soledad y de la incomunicación, puede salirse de la cárcel patriarcal con su imaginación,

inventando, por medio de su escritura, a un interlocutor que efectivamente complete el proceso comunicativo. Esta propuesta, sin embargo, no significa prescindir del hombre: quien le otorga el permiso de escribir, quien hace posible que se produzca la escritura es ese mismo interlocutor, el personaje de negro de *El cuarto de atrás*, el Hombre.

La última novela de la escritora salmantina constituirá una solución al callejón sin salida sugerido en *El cuarto de atrás*. Si entrar en lo simbólico significa para la mujer —como apunta Julia Kristeva— identificarse con el padre, haciendo de su discurso "el discurso de la histérica," Carmen Martín Gaite, con *Caperucita en Manhattan*, parece volver atrás, explorar y refugiarse en lo que a lo largo de su obra había constituido un oasis de libertad y comunicación: la infancia, lo pre-edípico, la etapa anterior a la socialización falocéntrica.

Objetivo de este estudio será, por lo tanto, trazar la trayectoria de la incomunicación en Carmen Martín Gaite, señalando cuatro diferentes facetas del mismo problema que marcan las pautas del desarrollo de este tema en su obra.

1. La incomunicación como problema femenino

Según Darío Villanueva, la incomunicación es uno de los problemas relacionados con la post-industrialización:

> estamos mejor informados que nunca, conocemos con celeridad inusitada lo que les ocurre a nuestros coetáneos en cualquier parte del globo; podemos, incluso, hablar con ellos, pues poseemos eficaces instrumentos tecnológicos. Y, sin embargo, somos víctimas de la soledad en medio de la masa, padecemos el más profundo e insuperable de los extrañamientos (56).

Villanueva continúa señalando una coincidencia entre el aislamiento del individuo en la época post-industrial y la estructura de la novela de los años 70, caracterizada bien sea por el desplazamiento del narrador implícito hacia el lector implícito, bien por "la confrontación y el intercambio de dos o más perspectivas" (55). En otras palabras, "ahora todo se confía a lo que precisamente [Martín Gaite] llama, en el título de un libro de ensayos de 1973, *La búsqueda de interlocutor*" (56).[1]

Sin embargo, ya bastante antes de los años 70, Carmen Martín Gaite había abordado muestras de lo que Villanueva define como un problema concretamente post-industrial. *Entre visillos* —de 1957—, con su estructura tripartita, constituye un claro ejemplo de confrontación de perspectivas. En esta novela, páginas en tercera persona, las del narrador tradicional omnisciente, se alternan con páginas en primera persona, las

del diario de Natalia y las de la voz del profesor de alemán, Pablo Klein. Estos tres narradores proporcionan al lector el microcosmos de *Entre visillos* según tres distintos ángulos, sin someterlo a una estricta consecuencia temporal —a veces incluso repitiendo una misma escena según un punto de vista diferente. John Kronik compara la alternancia Natalia-Pablo-narrador a un juego de escondite, encontrando una intención lúdica, un "playful invention of expressive modes" (52). En efecto, la misma Carmen Martín Gaite, como señala Kronik, sugiere en su artículo "La búsqueda de interlocutor" que "en cualquier caso de nuevo empeño literario, encontraremos juego en su raíz" (28).[2] Sin embargo, el juego del escondite de los tres narradores de *Entre visillos,* no sólo encaja con la afirmación de Carmen Martín Gaite de que la escritura es diversión para el escritor mismo, sino que también refuerza otra afirmación de la novelista: "se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico" (1982:28). El juego literario que la autora teoriza en el citado artículo, consiste precisamente en que el escritor juega a buscar un interlocutor y "apuesta por este encuentro sin demasiada confianza," como si estuviese jugando a la lotería —y ése es el juego de escribir (1982:28).

En *Entre visillos,* la presencia de distintas voces narrativas —el juego del escondite de los tres narradores— refuerza precisamente esta "experimentada incomunicación." La estructura tridimensional de la novela subraya la existencia de planos diferentes —paralelos— que, sin embargo, nunca llegarán a juntarse por la falta de comunicación.

Si para Kronik la alternancia de voces subraya una intención lúdica, para Gonzalo Sobejano permite que "la objetiva cámara registradora" revele el punto de vista de dos forasteros: Pablo, forastero por venir efectivamente de otro país, y Natalia, por ser una adolescente de "alma forastera también." Por lo tanto —prosigue Sobejano— el "propósito de la autora [es] destacar de la mostrenca medianía dos actitudes signadas por la insatisfacción y el impulso hacia la libertad" (392). Sin embargo, los dos impulsos hacia la libertad son reconocidos socialmente de manera opuesta: el de Natalia es "rebeldía," el de Pablo representa la "norma." Para el hombre ser libre es lícito, nadie se lo impide,[3] mientras que Natalia tiene que enfrentarse con todo el aparato patriarcal para poder conseguir estudiar una carrera. Así, más allá de intenciones lúdicas y de ansias de libertad, el "juego" de *Entre visillos* revela una imposibilidad comunicativa entre seres que se hallan aprisionados socialmente por su género/sexualidad.

Si por una parte *Entre visillos* representa, al ser una obra de los años cincuenta, un claro ejemplo de que la incomunicación no es necesariamente un producto de la sociedad post-industrial, por otra parte ya señala una problemática que se desarrollará más a fondo a lo largo de la trayectoria de la escritora salmantina: la incomunicación como un producto

de la sociedad patriarcal. No es de extrañar, pues, que en la introducción a la edición de sus *Cuentos completos*, la escritora comente que su obra trata básicamente sobre la mujer:

> Lo que más me ha llamado la atención es lo pronto que empezaron a aparecer en mis tentativas literarias una serie de temas fundamentales. . . : el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad. Todos ellos. . . remiten en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, . . . [en particular el de] las mujeres, más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas, hasta el punto de que este conjunto de relatos bien podría titularse ''cuentos de mujeres'' (8-9).

La falta de comunicación, por lo tanto, se presenta en la obra de Carmen Martín Gaite primordialmente como un problema femenino.

2. La búsqueda del interlocutor

En el ensayo ''La búsqueda de interlocutor,'' Carmen Martín Gaite afirma que cada ser humano tiene una latente capacidad narrativa y, en un primer estadio, no siente la necesidad de alguien con quien compartirla; la búsqueda de un destinatario para nuestros relatos deriva del deseo de interrumpir la soledad. La escritora distingue entre dos momentos o maneras diferentes de hacerlo: oralmente o a través de la escritura. Para poder hacer un relato oral es indispensable la presencia de un interlocutor adecuado:

> La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental, de exigencia, es decir, porque no da igual cualquier interlocutor. . . . La gente que nos tiene demasiado vistos u oídos, la que nos ha demostrado indiferencia o tosquedad, la que tiene prisa o la que nos cohíbe por otro motivo cualquiera de los muchos que cabría analizar, no sólo no nos sirve, sino que espanta esa disposición de sosiego y complacencia indispensable para engendrar las narraciones cuidadosas (24).[4]

Es más fácil encontrar a un interlocutor —sugiere la escritora— en un desconocido, de quien ''las circunstancias han hecho amigo ocasional'' (25), que en un familiar o en un viejo amigo. En su ensayo *El cuento de nunca acabar* añade que se produce la situación ideal de comunicación espontánea entre narrador y oyente cuando ''les une la pasión previa por acercarse a colaborar en el entendimiento de aquello mismo que la narra-

ción designa'' (296). Desde *El balneario*, los personajes femeninos buscan este oyente ideal en una figura masculina: son mujeres que —''esclavas de amor,'' como diría Jessica Benjamin—[5] buscan en el hombre a un interlocutor y fracasan.

En *El balneario*, por ejemplo, la señorita Matilde sueña con un marido que no la deja hablar. En *Entre visillos*, la recién comprometida Gertru necesita hablar con su novio, pero Angel no la entiende: '' —Angel, vamos a hablar. No hablo nunca contigo. —Pero de qué vamos a hablar, tonta'' (240). Cualquier intento de Julia por compartir con el hombre al que ama su ''dilemma of having chosen what her family considers an unacceptable mate'' (Brown 41), es sistemáticamente cortado por Miguel: ''este tema de conversación me aburre'' (90), ''es un asunto que me aburre. Me aburres con continuas cantinelas'' (92). Emilio, meciéndose en su autocompasión, no consigue entender a Elvira, comprender su sed de libertad, el agobio que le produce vivir bajo las ataduras de la sociedad patriarcal. Las confesiones y los desahogos de Natalia y Elvira a Pablo Klein tienen como contrapartida (en las páginas en primera persona) frases del tipo: ''Sabía que ella estaba pendiente de que yo dijera algo, y me hundía en el placer de no decir nada'' (139); ''No contesté. Me aburría'' (257). En *Retahílas*, Eulalia sufre el mismo desengaño: después de haber vivido diez años con la convicción de tener en su marido al interlocutor ideal, se da cuenta de que lo que ella había creído un diálogo era en realidad solamente un monólogo.

Por otra parte, la estructura de *Retahílas* parece reproducir la teoría de Carmen Martín Gaite sobre la comunicación oral;[6] la novela, aparte de un prólogo y un epílogo, está completamente construida por los monólogos de un hombre y una mujer: Germán y Eulalia, sobrino y tía. La alternancia de los monólogos, que marca la división en capítulos, constituye ''el diálogo'': la conversación entre dos personas muy diferentes, pero unidas por su soledad y por su profunda necesidad de un interlocutor.

Efectivamente se ha hablado a menudo de la ''oralidad'' de *Retahílas*, que reproduce ''la dicción al ordenar lo dicho según asociaciones que el cerebro ajusta a su propósito'' (Gullón 73), y que constituye ''una suerte de esfuerzo definitivo, de agotamiento de las posibilidades de la novela como trasunto de un caso límite de expresión oral'' (Suñez 11). El propio personaje de Eulalia reflexiona sobre la diferencia entre narración oral y escrita:

> mira si no esta noche, sin tener que ir más lejos a buscar el ejemplo, fíjate el esfuerzo que supondría escribir esto mismo que ahora te voy diciendo, qué pereza ponerse y las vacilaciones y si será correcto así o mejor será de esta otra manera, si habrá repeticiones, si las comas, para sacar un folio o folio y medio hay veces que sudamos tinta china,

> y en cambio así, nada, basta con que un amigo te pida ''cuéntame'' para que salga todo de un tirón. ¿Que por dónde se empieza?, pues por donde sea, no miras si es un verbo o una exclamación lo que sale primero, ni el que te oye tampoco lo mira, pero entiende y tú lo sabes que te está entendiendo, lo notas en que se ríe, en que te mira, en que te sigue prestando atención (99-100).

Sin embargo, la ''oralidad'' de la novela es obviamente sólo aparente. Si Carmen Martín Gaite consigue que sus dos personajes se comuniquen, si la novela es un ejemplo de que el interlocutor adecuado puede existir, puede presentarse en el momento adecuado,[7] eso ocurre precisamente por medio de la escritura, una escritura además que revela —por su construcción en monólogos— una deconstrucción del diálogo: la raíz misma de ''monologar'' indica el inherente solipsismo de la acción.

En el epílogo de la novela, Juana, entrando en el salón, cree ver a los dos hermanos, Eulalia y Germán, que se habían quedado dormidos después de mucho cuchicheo y muchos secretos, como muchos años antes ocurría: ''eran Germán y Eulalia abrazados, eran ellos mismos en persona. . . . Toda la noche en vela, de espaldas al mundo, aislados en su castillo inexpugnable de palabras, un hilo de palabras fluyendo de Eulalia a Germán, volviendo de Germán a Eulalia, retahílas pertenecientes a un texto ardiente e indescifrable'' (232-3). Sin embargo, al encender la luz, la realidad se presenta a sus ojos— y a los ojos del lector— muy diferente: Eulalia se despierta mostrando su rostro, un rostro ''descompuesto y plagado de surcos que. . . mostraba a la luz cruda de la lámpara su verdadera edad: cuarenta y cinco años'' (234); Eulalia, a lo Dorian Grey, volviendo de la ilusión de una noche que la había transportado a un pasado de comunicación, revela así su verdadera condición: no es una adolescente, sino una mujer no muy joven, sola y con una desesperada necesidad de alguien con quien comunicarse.[8]

La búsqueda de interlocutor en la novelística de Carmen Martín Gaite culmina, por lo tanto, con el fracaso. La propuesta posterior de la escritora será, como se verá más adelante, la de trasladar esta búsqueda fuera de la sociedad falocéntrica: en un espacio utópico, en el mundo de la fantasía o de la infancia.

3. Infancia vs. socialización

Los estudios de Nancy Chodorow han demostrado que las experiencias pre-edípicas de las niñas difieren de las de los niños, y que la entrada en la etapa edípica se manifiesta más pronto en los varones: las niñas nunca dejan por completo lo pre-edípico. Considerando que en la obra de Carmen Martín Gaite los personajes femeninos empiezan a rebelarse

contra las trabas patriarcales falocéntricas sólo cuando *se dan cuenta* de estar sometidas a sus reglas —es decir, cuando dejan la infancia—, se usará en este trabajo el término *pre-edípico* en un sentido más amplio: es el tiempo en que no hay todavía una conciencia por parte de la mujer de estar ya socializada como otredad, como "sin pene"; se definirá como "edípica" la etapa de toma de conciencia de la mujer de su estatus social, es decir, el de no tener una voz propia para comunicarse.

En la novelística de Carmen Martín Gaite, el problema de la incomunicación surge cuando la mujer llega a la edad de tener que buscar marido —momento que representa una frontera en su existencia. Más acá de este límite se encuentra la infancia libre y despreocupada; más allá, el matrimonio o la soltería. Estas dos opciones están sólo aparentemente en oposición, pues si el matrimonio es un encierro en la cárcel patriarcal del marido, la soltería representa una reclusión impuesta por los miembros mayores de la familia, o por el rechazo social al no haber cumplido con las expectativas patriarcales. La edad de casarse, entonces, marca la división entre la etapa pre-edípica (infancia y primera adolescencia) y la edípica.

La etapa pre-edípica se representa, a lo largo de la obra de la escritora salmantina, como un momento de felicidad y libertad. Natalia, de *Entre visillos*, en una discusión con su padre, le recuerda que cuando era niña le "gustaba que fuera salvaje, que no respetara ninguna cosa. Te gustaba que protestara, decías que te recordaba a mamá" (233-4). Eulalia, en *Retahílas*, recuerda cuando de adolescente pasaba horas en compañía de su hermano, jugando y contándose historias, y Carmen evoca "el desorden y la libertad" que reinaban en el cuarto de atrás, "un reino donde nada estaba prohibido" (187). En la etapa pre-edípica las mujeres no sufrían la incomunicación. Natalia y Gertru escribían, cómplices, su diario; Eulalia se comunicaba con la luna; Carmen y su amiguita inventaban fugas a la isla de Bergai. Antes de llegar al momento de tener que dirigir su interés hacia un hombre —para poder adquirir una identidad social en cuanto "mujer de"—, el diario, la luna, la mejor amiga y la fantasía eran sus interlocutores.

Con la culminación de la fase pre-edípica, los personajes femeninos de Carmen Martín Gaite se encuentran de lleno en el enclaustramiento de la sociedad patriarcal. Es aquí donde se presenta el dilema entre soltería o matrimonio, entre tener o no tener hijos, donde se sufre la incomunicación y donde la búsqueda de un hombre como interlocutor está constantemente marcada por el fracaso. Natalia ya no consigue comunicarse con su padre:

> Me lo sentía más lejos que nunca y me parecía imposible poder hablarle, pero estaba segura de que me iba a entender. . . No he con-

> seguido que nos entendamos, he visto que es imposible . . . las lágrimas se me han ido secando, pero cada vez estaba más triste. El, como no he vuelto a hablar, se ha creído que me estaba convenciendo de algo, pero yo ni le oía (1987:233–4).

La identificación de Eulalia con la luna, y su placer de "sentirme el cuerpo por la noche porque es lo más mío que tengo" (1984:38),[9] se presentarán como un conflicto cuando Eulalia se dé cuenta de pertenecer a una sociedad patriarcal: el episodio que marca esta transición será oír al cura —al cual había contado sus sensaciones— informar a su familia de una manera totalmente distorsionada, de lo que ella le había dicho. Este acontecimiento señala la entrada de Eulalia en la fase edípica: según Elizabeth Ordóñez,

> the priest can be seen as a metonymic representation of a patriarchal system which must inevitably distort the messages of free young girls understandably attracted to the powerful potential of matriarchal symbols, and thereby relegate them to a lifetime duplicity and contradictory vacillation between the inauthentic sex roles polarities of patriarchy (240).

De una manera análoga, en *El cuarto de atrás*, la sensación de una libertad que va haciéndose cada vez más limitada está metafóricamente representada por la entrada progresiva de objetos ajenos al cuarto de atrás: para las niñas significaba solamente la intrusión de artículos alimenticios en lo que antes era exclusivamente su territorio de juego; sin embargo, esto marca el comienzo de la guerra y el final de la libertad, que a su vez correspondía también a "la línea divisoria, que empezó a marcarse con el año treinta y seis, entre la infancia y el crecimiento" (187–8).

Lo pre-edípico representa, por lo tanto, en la obra de Carmen Martín Gaite, el momento de libertad y comunicación que se perseguirá luego, a lo largo de la vida adulta, sin resultados positivos. Es el momento en que la comunicación se consigue gracias a un código común, un lenguaje que Luce Irigaray llamaría "parler femme"; una comunicación no necesariamente hecha de palabras sino una fusión —un "tercer código," como lo define Elizabeth Ordóñez: "a better code, a 'third code,' as it were, of spontaneity, joy and refined communication" (238), o tal vez un "primer código": el lenguaje semiótico en contraposición al simbólico de la ley del padre.

4. Desde *El cuarto de atrás* hacia "atrás"

En "La búsqueda de interlocutor," después de llegar a la conclusión de que el interlocutor adecuado es indispensable para que se dé la narración hablada, Carmen Martín Gaite pasa a determinar las reglas que sujetan

la narración escrita. Esta segunda situación permite mucha más libertad: el narrador literario puede romper con todas las limitaciones del narrador oral, "puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe [sic], los oídos que tendrían que oírlas" (26). De aquí la razón que según la novelista nos empuja a escribir: puesto que necesitamos hablar con alguien, comunicarnos con alguien, y puesto que este alguien es difícil de hallar, efímero, o incluso falso, con la escritura podemos llenar el vacío inventando a este interlocutor. Aquí está la respuesta de Carmen Martín Gaite a la búsqueda de un interlocutor perseguida durante toda su obra por numerosas mujeres. La mujer puede crear a este hombre por medio de la escritura.

Considerando que *El cuarto de atrás* es una reelaboración de *El balneario,* ¿cómo concibe ahora, veinticinco años después, la relación mujer-interlocutor? En *El balneario*, como se ha señalado anteriormente, la protagonista soñaba con una figura masculina —la de Carlos, su marido— totalmente realista: dominante, prepotente, que no la deja hablar. En *El cuarto de atrás* sueña (inventa) a otra figura masculina, típico producto de novela rosa: "tiene una voz dominante, no se disculpa por haberme despertado" (27), la mira "con cierta ironía" (32), es muy seguro de sí, portándose "como si fuera él el dueño de la casa y yo la visitante" (33), es inquietante (34), inquisitivo (34) e insistente (35); llega a ser paternal: "—No se muerda las uñas" (118) y protector (193). No hay, por lo tanto, en principio mucha diferencia entre los dos personajes masculinos. Sin embargo, mientras el primero no es un interlocutor, el segundo resulta ser el interlocutor ideal.

En *El balneario*, al despertarse del sueño, la señorita Matilde no siente alivio, sino congoja: la de estar sola, soltera, sin este marido dominante que no la deja hablar. Mejor tener un marido, que no tener a nadie. El paso siguiente se da con *Entre visillos*, donde Natalia y Elvira se dirigen a un hombre que resulta ser un falso interlocutor. En *Retahílas*, Eulalia experimenta una independencia totalmente falsa, un diálogo totalmente quimérico en su vida matrimonial; y su ilusión se derrumba precisamente cuando el marido la deja. En *El cuarto de atrás* la protagonista es también una mujer sola: tiene una hija, pero se encuentra sin compañero. Sin embargo, como hacía de niña con su amiga, usa su fantasía y aplica el mismo juego de infancia al contexto presente: usar la imaginación e inventar —"inventar ('invenio') es encontrar," escribe la novelista en *El cuento de nunca acabar* (341)—al "interlocutor."

En su búsqueda, por lo tanto, la mujer no ha encontrado a un hombre sino a su escritura, reproduciendo así esta capacidad de comunicación, este refugio que se había visto antes a lo largo de su obra sólo en la etapa preedípica. De la cárcel patriarcal la mujer puede escaparse —sugiere Carmen Martín Gaite— gracias a la fantasía: hace de esta manera de su cárcel un

refugio donde incluso la soledad puede ser acogedora: Carmen "se ha pasado la vida sin salir del refugio, soñando sola. Y, al final, ya no necesita a nadie. . . ," comenta el hombre de negro (196), identificando este refugio con la literatura: "—¿Usted cree que yo tomo la literatura como refugio?," se cuestiona Carmen. Y más adelante: "—¿A qué edad empezó a escribir?— me pregunta el hombre de negro. . . . —¿Quiere decir que a qué edad empecé a refugiarme?" (58)

La escritura parece entonces ser la respuesta de Carmen Martín Gaite a la incomunicación de la cárcel patriarcal. Puede ser efectivamente el arma que le permita salir, aunque sea simplemente hacia un espacio utópico: un mundo al revés, un cuarto de atrás y, sin embargo, incluso en el interior mismo de este mundo fantástico de comunicación, Carmen Martín Gaite no puede prescindir del hombre. Es él el interlocutor perfecto; es él quien permite que la mujer piense, recuerde, escriba; es su presencia la que otorga la concretización de la novela misma. *El cuarto de atrás* representa por lo tanto un espacio contradictorio: escritura (por definición desafío a la ley patriarcal: el agarrar el "pen-penis" según la famosa imagen de Gilbert y Gubar), y refugio (por definición renuncia a este mismo desafío, y escapismo); vuelta al código semiótico (femenino), a la Isla de Bergai, y presencia de la ley del Padre, del simbólico, del hombre. Esta contradicción es la histeria de la mujer anunciada por Julia Kristeva.

Sin embargo —como apunta Juliet Mitchell— es precisamente usando "la voz de la Histérica," la lengua masculina de la mujer que habla de una experiencia femenina, que la mujer-escritora puede desafiar el ordenamiento patriarcal, proponiendo un "alternative symbolic universe":

> You cannot choose the imaginary, the semiotic, the carnival as an alternative to the symbolic, as an alternative to the law. It is set up by the law precisely as its own ludic space, its own area of imaginary alternative, but not as a symbolic alternative. So that politically speaking, it is only the symbolic, a new symbolism, a new law, that can challenge the dominant law (102).

La alternativa sería el silencio.[10] Sin embargo, después de un largo silencio Carmen Martín Gaite deja de buscar una solución en lo simbólico: el paso siguiente que dará la escritora salmantina será un intento de buscarla en lo semiótico. Si inventar al interlocutor era salir de la cárcel patriarcal de una manera totalmente ilusoria, si recurrir a lo fantástico era presentar una solución de evasión y escapismo, no le queda más remedio que intentar volver a lo pre-edípico: al cobijo de la infancia, a los cuentos de hadas: así nace *Caperucita en Manhattan*.

Barbara Zecchi
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* toma su nombre de uno de los artículos incluídos en el volumen: "La búsqueda de interlocutor," publicado originalmente en la *Revista de Occidente* en 1966. Queda claro, por lo tanto, que Carmen Martín Gaite venía madurando el problema desde hacía por lo menos siete años.

2. Años después, en una entrevista realizada por Mary Sol Olba, la escritora reitera este punto: "para mí es primordial divertirme escribiendo. . . . La literatura me ofrece ese margen lúdico para recrear la realidad, para ser capaz de inventarla constantemente, cosa que no siempre se puede decir de la vida. Escribir me permite, ante todo, realizar esa trasposición del afán de estar vivo" (19).

3. Pablo no se transforma en un marginado social, por ejemplo, por frecuentar a la animadora, mujer que Lynn Talbot define como "fallen woman" (89).

4. Según Marta Traba una característica peculiar de la literatura femenina es la insistencia en el emisor y en la función fática, que la acerca a la literatura oral; Carme Riera, retomando los mismos conceptos, señala que hay una relación aún más estrecha entre literatura femenina y épica, por la necesidad que el juglar tiene de un público al cual indicar por medio de frases hechas "que el canal sigue funcionando todavía" (11). Esta audiencia seria para Carmen Martín Gaite "el interlocutor."

5. Jessica Benjamin estudia en "Master and Slave: The Fantasy of Erotic Domination," la imagen de la mujer "esclava del amor," ejemplificada en *The Story of O*: "True freedom may consist of freely giving oneself in a reciprocal relationship. O [the woman] finds a kind of substitute transcendence in losing herself to enslavement. This loss of self is the opposite of losing the other. Her search for the boundless, for true union, turns into submission because she is not separate and cannot bear aloneness" (290).

6. Como apunta Isabel Butler de Foley, es muy frecuente en la obra de la escritora una correspondencia entre sus ensayos y su novelística, siendo los primeros "una aclaración o puntualización filosófico-sentimental de las ideas que sustentan su obra narrativa" (18).

7. Según las palabras de Joan Lipman Brown, "the interlocking succession of Proustian, spoken narrative blocks in *Retahílas* are the result of finding just such an evanescent opportunity for conversation" (173).

8. El empleo de un mismo nombre de pila para Germán padre y Germán hijo constituye una sutil y significativa mezcla entre pasado y presente.

9. Para Elizabeth Ordóñez, estos actos representan "spontaneous expression[s] of [a] powerful matriarchal principle" (240) de la primera adolescencia.

10. En la pieza de teatro *A palo seco* que se estrenó en Madrid en diciembre de 1987, Carmen Martín Gaite repite un juego análogo al de *El cuarto de atrás*; pero esta vez es la mujer el ser inventado, la Soledad; sin embargo, no habla nunca: en cuanto mujer no tiene voz.

OBRAS CITADAS

Benjamin, Jessica. "Master and Slave: The Fantasy of Erotic Domination." *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. Eds. Ann Snitow, Christine Stansell & Sharon Thompson. New York: Monthly Review Press, 1983.

Brown, Joan Lipman. "The Nonconformist Character as Social Critic in the Novels of Carmen Martín Gaite." *Kentucky Romance Quarterly* 28 (1981): 165–79.

Butler de Foley, Isabel. "Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaite." *Insula* 452–453 (1984): 18.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979.

Gullón, Ricardo. "Retahíla sobre *Retahíla*." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaite*. Eds. Marcella Servovidio and Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983. 73–92.

Kronik, John. "A Splice of Life: Carmen Martín Gaite's *Entre visillos*." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaite*. Eds. Marcella Servovidio and Mar-

cia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983. 49-60.
Martín Gaite, Carmen. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino, 1982.
______. *El balneario*. Barcelona: Destino, 1983.
______. *Retahílas*. Barcelona: Destino, 1984.
______. *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Destino, 1985.
______. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza, 1986.
______. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1986.
______. *Entre visillos*. Barcelona: Destino, 1987.
______. *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela, 1990.
Mitchell, Juliet. *Women: The Longest Revolution*. New York: Pantheon Books, 1984.
Olba, Mary Sol. "Carmen Martín Gaite: La lúdica aventura de escribir." *Insula* 452-453 (1984): 19.
Ordóñez, Elizabeth. "The Decoding and Encoding of Sex Roles in Carmen Martín Gaite's *Retahílas*." *Kentucky Romance Quarterly* 27:2 (1980): 237-244.
Riera, Carme. "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?" *Quimera* 18 (1982): 9-12.
Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970.
Suñez, Luis. "Interlocutor intruso y texto total." *Insula* 380-381 (1978): 11.
Talbot, Lynn K. "Female Archetypes in Carmen Martín Gaite's *Entre visillos*." *ALEC* 12 (1987): 79-93.
Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente." *Quimera* 13 (1981): 9-11.
Villanueva, Darío. "La novela." *Letras españolas 1976-1986*. Madrid: Castalia, 1987.

La representación del personaje femenino en *Hagiografía de Narcisa la bella* de Mireya Robles

Bajo el curioso título de *Hagiografía de Narcisa la bella* la escritora cubana Mireya Robles le presenta al lector una irónica y fustigante visión del núcleo familiar pequeño-burgués hispano, mundo en el cual el hombre ha ejercido, tradicionalmente, una autoridad desmesurada y exclusiva que reduce a la mujer a un papel de servidora marginada. En este trabajo me propongo examinar la representación literaria de la mujer en *Hagiografía de Narcisa la bella* desde una perspectiva feminista.[1]

Los tres personajes femeninos de *Hagiografía de Narcisa la bella*, doña Flora (la madre), Narcisa (la hija mayor y protagonista de la obra) y Florita-ita (la hija menor), habitan mundos de la fantasía e imaginación ya que se les niega, como mujeres, una participación activa y completa en la sociedad. Doña Flora se (con)funde con los personajes de las radionovelas que tanto le gusta escuchar, Florita-ita se abandona en las últimas revistas de moda y Narcisa idealiza un mundo ficticio en el cual ella busca la aprobación que se le niega como mujer en una cultura patriarcal imperante cuyo primer requisito es el de ser hombre, es decir, tener falo. Ya en las primeras páginas de la novela, aún antes de nacer Narcisa, se oye al padre (don Pascual) advirtiéndole a su esposa lo siguiente: ". . . mira, Flora, mi hija, eso que tú tienes ahí en la placenta, procura que sea macho porque, si es hembra, no quiero ni verla . . ." (2)

Para don Pascual —figura patriarcal dominante— la femineidad como estado completo en sí no existe; de acuerdo a su discurso oficial y autoritario la mujer es lo "no-masculino," un ser deficiente, es decir, un ser castrado. Como apunta Paul Smith en su estudio *Discerning the Subject*, la historia de la mujer escrita dentro de un sistema patriarcal no ha permitido que se le considere completa:

> Women's history has not included their being regarded within patriarchy as properly full "subjects." Indeed, patriarchy has marginalized femininity as the other by means of which its own identity can be formulated and guaranteed (137).

A la mujer, bajo el indicador masculino autoritario de la sociedad, se le ha situado siempre en la postura de deficiencia (de "otro/a") en relación a la plenitud "normativa" del sujeto masculino. Como ha llegado a comprender la crítica feminista actual, mientras la mujer siga identificándose a través de las estructuras dominantes de una economía masculina, continuará fijada como ser incompleto. Por lo tanto, las estudiosas feministas —"insatisfechas con los valores definidores que se han inscrito en el concepto **mujer**," según Gabriela Mora (3)— señalan la necesidad de cultivar un proceso de concientización femenino que, en lugar de especificar y fijar, autocuestione/autoexamine las múltiples realidades de la femineidad. Afirma Jane Gallop:

> I hold the Lacanian view that any identity will necessarily be alien and constraining. But I do not seek some liberation from identity. That would lead to another form of paralysis—the oceanic passivity of undifferentiation. Identity must be continually assumed and immediately called into question (cit. en Smith 149).

Son las convenciones de la pequeña burguesía de la sociedad hispana que han reducido a la mujer a ser objeto de explotación familiar, sexual y económica, las que la novela de Robles confronta y cuestiona a nivel ficticio. Sirviéndose de la ironía, *Hagiografía de Narcisa la bella* desmitifica/deconstruye el funcionamiento autoconservador del discurso patriarcal revelando sus prejuicios falocéntricos al identificar a la mujer. Es necesario señalar que la novela de Robles no se propone ofrecer soluciones ni alternativas a la tradición masculina dominante; ésta no es una novela edificante que plantea soluciones fáciles a los problemas que aquejan a las mujeres. Sin embargo, esto no significa que la novela carezca de perspectiva feminista. *Hagiografía de Narcisa la bella* funciona a nivel satírico, desenmascarando y combatiendo las convenciones autoritarias de la ideología machista y burguesa que han marginado a la mujer.[2] Robles se vale del humor para relativizar/desafiar la seriedad autoritaria del discurso patriarcal. *Hagiografía de Narcisa la bella* no es un vehículo de propaganda sino un espacio narrativo abierto que les permite a los lectores concientizarse sobre los abusos cometidos por las estructuras hegemónicas de la economía patriarcal que han amparado toda una letanía de prejuicios y discriminaciones contra la mujer.

La cuestión de la identificación femenina se plantea desde el principio de la novela de Robles. Después de nacer Narcisa hembra —hecho que enfurece al padre— pasan los días y tanto la madre como el padre identifi-

can a la niña como: "la Sin Nombre," "aquel bulto," "eso con pañales." Leemos:

> Pascual, Pascual, ¿cómo le ponemos a esto? Don Pascual continuó alejándose sin mirarla mientras le dirigía una voz resentida y firme: la Sin Nombre, ponle la Sin Nombre si te da la gana . . . (4)

Este ser neutralizado será completamente olvidado, representando así la predisposición patriarcal a no percibir la femineidad como estado completo sino como una ausencia/negación de la norma masculina.[3]

Entre los muchos ejemplos del abandono de "la Sin Nombre" en la novela, quizás sea el episodio de la excursión a la playa el que revela con más sarcasmo y perspicacia el rechazo absoluto de la niña por parte de los padres. Doña Flora, al acercarse a contemplar a su hijo Manengo y a su esposo nadando, deja "el bulto" (Narcisa) en la orilla del mar. Horas después los padres divisan "el bulto" flotando en el agua. Pero don Pascual no se preocupa y sólo dice: "Flora, ésa no se va tan fácilmente, ya verás que vuelve por ella misma . . ." (19) De hecho, los padres van a almorzar, duermen una larga siesta, después se bañan y por fin regresan a rescatar "el bulto" ya tarde por la noche. Es entonces cuando doña Flora comenta: "Pascual, vira ya, que ya se resolvió todo, ahora, lo que quiero es llegar pronto a casa para cambiarme el vestido porque este bulto me ha empapado toda . . ." (22) Este episodio de tono absurdo e hiperbólico —representativo del espíritu satírico que se difunde a través de toda la novela— desarma al lector por medio del humor, facilitando así un proceso de concientización que confronta y cuestiona los mecanismos del orden patriarcal que sitúan a la mujer en un plano inferior, marginal.

El lector de *Hagiografía de Narcisa la bella* es testigo de los monólogos interiores (confesionales) de Narcisa antes y después de haber nacido.[4] Mientras todavía está flotando en el mundo uterino, Narcisa oye claramente las exigencias de su padre de que ella sea varón, y para ocultar "la rajita minúscula que don Pascual parecía odiar en ella" (2) decide nacer con un pañal puesto. Esta escena satírica revela que Narcisa ya está consciente de que en el mundo donde nacerá los que tienen falo serán los poderosos mientras las mujeres tendrán que compensar de algún modo su carencia.

Al utilizar los pronombres demostrativos neutros para hablar de su hija, doña Flora le niega identidad plena a la criatura. Pero aún más perjudicial es que la madre cultiva en Narcisa un desprecio hacia el cuerpo femenino. Para doña Flora, su cuerpo es sólo un mero objeto a la disposición de los caprichos de don Pascual: ". . . que si hay algo que a mí no me interesa es que se me encarame encima y vamos Flora, acaba de abrirte, mi hija . . ." (10) El sujeto femenino oscurece bajo el ámbito del discurso masculino que hace del cuerpo de la mujer objeto de explotación. La

ignorancia total ante el cuerpo femenino (cabe como ejemplo que al empezar su menstruación Narcisa piensa que ha sido el resultado de algo que se ha tragado y que la ha cortado por dentro) llevará a Narcisa hasta la anulación de su propio cuerpo cortado y devorado, en lenguaje literal y figurado, en un rito caníbal realizado por los otros miembros de la familia al terminar la novela.

El episodio en que a Narcisa por fin se le da nombre se vale de una ironía reveladora. Pasa el tiempo y la niña sigue siendo "la Sin Nombre" hasta que un día, en su costumbre de entablar discusiones con los personajes de las radio-novelas, a doña Flora se le ocurre lo siguiente:

> . . . sacó la tacita y la llenó hasta el tope y se fue a sentar en el balance para saborearlo a su gusto y para darle un último repaso a las frases con las que se enfrentaría a Rosalía del Cueto, empezando porque si yo hubiera sido tu mamá, no te hubiera puesto ese nombre, mira que ponerte nada menos que Rosalía, ya eso es lo último, llamarte igual que la Rosalía Martínez que tanto me mortificó en la escuelita paga del campo, . . . y ahora resulta que a ti también te ha dado por llamarte Rosalía, bueno, está bien, no serías tú quien lo escogió, habrá sido don Alberto o la zorra de tu madre o a lo mejor el Ricardo ese, pero sería mejor que te hubieran llamado Narcisa, la mujer que se enamora del agua y razón tiene de enamorarse porque Pascual que siempre está trabajando en oficinas de salubridad, sabe la importancia del agua y de los acueductos, así es que tú, Rosalía del Cueto, por dichosa te deberías de dar si te llamaran Narcisa (11-12).

De este modo, doña Flora soluciona el problema de nombrar a su hija. Esta tergiversación del mito clásico por doña Flora revela un doble enredo; primero, una confusión de sexo, ya que es un joven adolescente, Narciso, el protagonista del mito y no una adolescente; y segundo, el joven del mito no se enamora del agua, sino de su propio reflejo, de su belleza, de su espléndido físico. La ironía implícita es que la mujer, como se ha venido señalando, al serle negado un cuerpo femenino completo, es incapaz de reconocerse, o sea, de ver su propio reflejo, su cuerpo-imagen, el cual es imprescindible para estructurar un "yo" completo. De hecho, un amor narcisista es algo que la protagonista de la obra de Robles jamás conocerá. Las resonancias irónicas de su nombre se harán más claras para el lector al multiplicarse los sacrificios de Narcisa. La joven no pasará el tiempo admirándose, sino al contrario, dedicará todo su tiempo a satisfacer las incesantes exigencias de sus familiares, seres que abusan de su benevolencia.

Antes de cumplir un año de edad doña Flora le habla a don Pascual sobre la posibilidad de celebrar el cumpleaños de Narcisa. Según ella, a Manengo, el hijo mayor, le habían celebrado todos los cumpleaños desde el primero. Pero don Pascual no le da importancia a ningún tipo de celebración que confirme la existencia de "la Sin Nombre." Sin embargo,

al hablar de la cuestión de bautizar a la niña —según doña Flora, ". . . todo el mundo que vale algo tiene a sus hijos bautizados" (28)— don Pascual sí da su consentimiento. Así, el bautismo, ceremonia de iniciación a la iglesia cristiana —institución dominante y dominada por una lógica patriarcal— será festejado en vez del cumpleaños, la celebración del nacimiento, de la existencia, de la niña. De tal forma, no se celebrará ni el primer cumpleaños de Narcisa ni ninguno de sus otros quince, edad que llega a cumplir al terminar la novela. De nuevo, fijémonos en la ironía de la edad; los quince, fecha tradicionalmente importante para la adolescente dentro de la sociedad hispana por su entrada simbólica a la sociedad. Los quince de Narcisa sí serán festejados, pero en una escalofriante y a la vez sardónica cena familiar en la cual los miembros de la familia cortarán el cadáver desnudo de Narcisa "con un enorme cuchillo." Además de subvertir el cliché de la armonía familiar, esta escena sangrienta cierra el proceso de degeneración de Narcisa, la cual, en su deseo de ser aceptada dentro de la familia, trata a lo largo de la novela de adaptarse a los valores del sistema patriarcal, sistema que termina destruyéndola.

La figura del hermano mayor de Narcisa, Manengo, encarna los prejuicios de una sociedad que favorece toda una economía falocéntrica. A pesar de su condición de marginado —Manengo es homosexual— el poder fálico del hermano de Narcisa no se disminuye en absoluto. Sus constantes exigencias abusivas son toleradas y concedidas por los otros miembros de la familia simplemente porque es varón. Manengo aprovecha los beneficios de su sexo, que le permite "exigir," verbo que se repite constantemente al describir su comportamiento:

> Manengo *exigió* que se le sirviera el primer plato; Pascual accedió porque eso de *exigir* es cosa de hombres y es una cualidad que a él nunca se le ocurriría borrar en su hijo varón . . . (El énfasis ha sido añadido; 15-16)

Al contrario de las "exigencias" de Manengo, Narcisa es obediente y sacrificada, características asignadas a la mujer dentro de la tradición patriarcal. El papel pasivo de "obedecer" es el que se le ha otorgado a Narcisa por ser doblemente desgraciada; por un lado porque carece de falo, como el que tiene su hermano Manengo, y por otro lado porque carece de belleza, como la que posee su hermanita Florita-ita. La importancia dada a la belleza femenina, es decir, el dotar a la mujer con belleza física (misteriosa y enigmática), ha justificado su dominación. La lógica patriarcal hegemónica ha construido toda una oposición binaria entre una femineidad "misteriosa" y una masculinidad "civilizada." Así, el cuerpo femenino, equiparado a un enigma de la naturaleza, ha contribuido a que la mujer sea físicamente usurpada por un falocentrismo que designa a todo lo incontrolable e incógnito como objeto sin valor. Con respecto a este tema las editoras de la revista *Questions Féministes* han escrito:

> It is worthwhile to expose the oppression, the mutilation, the functionalization and the objectification of women's bodies [. . .]; it is also dangerous to put the body at the center of a search for female identity. Furthermore, the notions of Body and Otherness merge easily since the most evident difference between men and women is indeed the difference in their bodies. That difference has been used to justify total domination of one sex over the other (cit. en Smith 145).

Este es, precisamente, el caso de Florita-ita, que recibe de los padres una constante atención cuidadosa por haber nacido "toda una muñequita bella" (60). Todo se le dará a Florita-ita mientras ella se mantenga dentro de la economía patriarcal que le ha otorgado dichos beneficios. Por consiguiente, ella se pasará el tiempo mirando revistas de moda, catálogos de Sears y preocupándose a todas horas por su ropa y apariencia física. Florita-ita quedará fijada en/reducida (disminuida) a este papel superficial —como la duplicación diminutiva "ita" de su nombre sugiere— sin ninguna otra posibilidad de comportamiento. Al otro extremo está Narcisa. En el papel que ha aceptado de servidora que lo tolera todo sin poner reparos, Narcisa trabajará para ganar dinero para los gastos y estudios cinematográficos de Manengo; se sacrificará para comprarle baticas y zapatos a su hermanita Florita-ita; fregará, limpiará y cocinará para la madre; le comprará con su propio dinero periódicos y tabacos al padre. Todos seguirán exigiendo de ella y ella cumplirá con todas las demandas, simplemente porque como hija y hermana que necesita la aprobación de su familia se tiene que conformar y ajustar a los patrones establecidos por la sociedad. Manengo, por ser varón, y Florita-ita, por haber sido provista de encantos femeninos, reciben aceptación sin buscarla. Sin embargo, Narcisa, al carecer de falo y de belleza, necesita recrear su mundo, falsificarlo por medio de la sublimación, para poder tolerar su "voraz necesidad de reconocimiento":

> . . . ningún momento de su vida ni de la vida de otros podría ser tan hermoso como ése en el que [Narcisa] estaba consciente de ser parte integral de un núcleo familiar perfecto, mamá, el ama de casa tan dedicada, tan generosa; papá, el ser supremo con el que hay que contar para todo; Manengo, tan inteligente y tan genial, estudioso de gusarrapas, yaquis y otras cosas y ella la más pequeña y la más atendida por todos . . . (40–41)

Narcisa exagera los atributos y el comportamiento "normal" de su familia. Este proceso de sublimación resulta irónico ya que en la novela se le deja conocer al lector la verdadera explotación y hostilidad familiar que sufre la niña. El lector de *Hagiografía de Narcisa la bella* habita el espacio de discrepancia que existe entre la visión exagerada de "normalidad" de Narcisa y la discordia y desintegración familiar. Por ende, mientras más insiste Narcisa en "corregir" su realidad por medio de los valores

"normales" de la sociedad, más evidente es para el lector su verdadero estado de opresión.

En la novela, Manengo es el único que intenta revelar el verdadero estado de hostilidad familiar y los abusos cometidos contra Narcisa en su película "LOS PERROS DEL CHARCO," filme que inicia su carrera como cinematógrafo. En ella, Manengo representa a los miembros de la familia como perros bordeando un charco callejero. Los cuatro perros que representan a don Pascual, doña Flora, Manengo y Florita-ita acorralan a la quinta perra (Narcisa) en el centro del charco listos para la dentellada. Así termina esta breve pieza expresionista. Al terminar la película los fuertes aplausos de Narcisa revelan su autoengaño, su incesante necesidad de transformar su condición para sentirse parte del núcleo familiar. El uso del charco, aguas fangosas que no permiten reflejo, reintroduce las irónicas resonancias del mito de Narciso. Narcisa es incapaz de reconocer su verdadero estado de explotación.

Igual a su hermano, las dos hermanas, Florita-ita y Narcisa, están dotadas de cierto talento artístico. En la representación de la expresividad artística de las dos hermanas se sugiere la relación peligrosa en que se encuentra la mujer con respecto a los sistemas de expresión de la sociedad, los cuales históricamente han sido dominados por una ideología patriarcal.[5] Mientras Florita-ita recita poemas ("porque allí, en la Inmaculada soy como una artista porque a cada rato las monjas me ponen a recitar . . ." [116-17]), Narcisa se encuentra en búsqueda de un medio que le permita expresar su profunda soledad ("tengo que salvarme de la soledad del abandono, grito, ya viene el trueno, quiero encontrar palabras que los traigan a mi centro . . ." [99]). Florita-ita simplemente reitera lo ya dicho, es decir, su arte no es arte sino una copia impotente de las normas de expresión dominante. Como no existe para ella un discurso de femineidad auténtico, su arte se reduce a una mera repetición de la economía patriarcal. Aunque para Narcisa tampoco existe un discurso que no esté contaminado por prejuicios falocéntricos, ella, por lo menos, intuye la necesidad de encontrar un lenguaje con el cual se pueda comunicar, expresar su esencia.

En un momento de la novela se describe la voz de Narcisa como un ruido chillante que carece de contenido:

> Margarita se abrió paso entre ellos para llegar hasta Narcisa; la miró de frente, le habló: no es el contenido de lo que dices lo que ha hecho volver las cabezas, Narcisa, sino el ruido, el ruido enorme de tu voz . . . (100)

Narcisa, al no poder comunicar su esencia con el lenguaje del discurso patriarcal, sólo puede emitir un "ruido enorme," un estertor, que aunque resulta ser un estorbo para los que apoyan un mundo coherente, realista y patriarcal, por lo menos subraya un deseo naciente de expresividad. De nuevo, Robles no presenta una solución al problema de la expresividad

femenina sino que hace consciente al lector del problema que existe.

La preocupación de Narcisa por crear una obra concreta moldeada por sus propias manos —deseo que se podría equiparar al deseo de la expresividad femenina— la lleva al taller de construcción de don Carmelo. Aquí Narcisa le tiene que pedir permiso a don Carmelo para utilizar unos cuantos de sus ladrillos, posición de solicitud que caracteriza la tradición histórico-cultural de la mujer. Antes de trabajar, Narcisa se dedica a meditar sobre el acto de creación, proceso que le requiere salir de su cuerpo, su prisión, para ir al infinito "en busca de respuestas." La única norma que guía a la joven en la construcción de su obra es la de no limitar, no fijar, no especificar su creación. Pero es, precisamente, por esto que la obra de Narcisa no se toma en serio. Su hermano Manengo la ve como una pérdida de tiempo, de energía y de materiales. No obstante, este intento de Narcisa de transmutar y aludir a su experiencia de asfixia en una creación singular sugiere un principio de concientización. Cuando don Carmelo le pide que explique su obra:

> Narcisa lamentó no haber guardado en ella, por un tiempo al menos, el secreto de su creación, pero al dar la explicación se dejó llevar por la necesidad de comunicarse: es una chimenea, don Carmelo, es un túnel por donde saldrá el aire viciado que nos asfixia, porque sólo deshaciéndonos de las impurezas podremos ser libres, podría decirse que esta chimenea es una ventana que nos hace asequible todo aquello que nos dé la libertad, ¿no le parece, don Carmelo? (116)

A través de esta creación simbólica, criticada y no entendida por los otros, la adolescente le da salida a deseos inconscientes que ella misma ni entiende ni puede articular adecuadamente. No obstante, el discurso de Narcisa se quedará a este nivel de presignificación; las demandas y exigencias de la familia le quitarán a la joven todo el tiempo que necesita para dedicarle a su obra. Narcisa, si quiere sentirse aceptada, tiene que cumplir con el papel de buena hija y hermana. Este conformarse y ajustarse a los valores familiares significa el abandono de su creación, y por ende, el quedarse a nivel de la presignificación. Atrapada en el discurso tradicional patriarcal la mujer siempre queda reducida a nivel secundario, su primera responsabilidad es cumplir con las tareas domésticas.

Poco antes de terminar la novela Narcisa comienza a cobrar sentido de su sexualidad. Su interés en Gloria y el sueño erótico que tiene en el cual se excita por la imagen de una mujer desnuda le revelan una sexualidad transgresiva que tendrá que negar por miedo al castigo. En *Hagiografía de Narcisa la bella*, además del discurso marginado de la mujer, Robles le da entrada a un discurso de sexualidad transgresiva, ya sea del homosexual o la lesbiana, que contrapone al discurso oficial (heterosexual) privilegiado. Es interesante subrayar que a pesar de ser homosexual, miembro de un grupo marginado, Manengo todavía disfruta de su poder

fálico. Si se compara su situación con la de Narcisa, es evidente que ésta, como mujer con atracciones sexuales hacia otras mujeres, se encuentra en una situación doblemente marginada. Tal transgresión no se tolerará dentro de los parámetros conservadores de la sociedad. Así, dentro de uno de sus sueños Narcisa percibe una figura patriarcal que censura sus deseos sexuales ("la figura hombre habló con la voz de papá; . . . has saltado la barrera sin salvarte . . ." [142]). Narcisa se despierta aterrada, negando lo que ha soñado. Pero es demasiado tarde, no se salvará, la "santa" de esta hagiografía será sacrificada y su breve vida no le servirá a ninguna mujer como modelo ejemplar de conducta. Por el contrario, la ingenua Narcisa cae en todas las trampas, se cree todas las mentiras que la sociedad patriarcal ha instituido para mantener a las mujeres subyugadas. En consecuencia, Narcisa es una figura anti-heroica que le sirve al lector como modelo-irónico de lo que se debe evitar.

En *Hagiografía de Narcisa la bella* Mireya Robles presenta una sátira mordaz de los mecanismos falocéntricos de la economía patriarcal que han subyugado a la mujer hispana. Por un lado, la autora no pretende que el lector extraiga de su novela declaraciones conclusivas sobre lo que hay que hacer para eliminar la explotación de la mujer dentro de la sociedad hispana. No obstante, *Hagiografía de Narcisa la bella* sí pone de relieve los prejuicios sexistas de la pequeña burguesía mientras apela a las facultades intuitivas y sensitivas de cada lector, el cual/la cual tendrá que reflexionar sobre la discriminación de la mujer hispana y concientizarse al respecto.

Francisco Soto
University of Michigan, Dearborn

NOTAS

1. Gabriela Mora utiliza la frase "perspectiva feminista" como denominación para el tipo de crítica que "se preocupa de examinar la representación literaria de la mujer, poniendo de relieve los prejuicios sexistas evidenciados a través de los aspectos discursivos y narrativos de la obra, con cuidada atención a la función del signo 'mujer' en las estructuras generales y específicas, especialmente los motivos y conductas que se le atribuyen, y las imágenes y símbolos que se asocian a él" (4).

2. Además de la ironía, *Hagiografía de Narcisa la bella* se vale del espíritu y el tono de la sátira —composición cuyo objetivo es criticar, censurar y ridiculizar acremente para iluminar (concientizar) a los lectores: "Satire blends a critical attitude with humor and wit for the purpose of improving human institutions or humanity. True satirists are conscious of the frailty of human institutions and attempt through laughter not so much to tear down as to *inspire* a remolding" (el énfasis ha sido añadido; Holman y Harmon 447).

3. Las estudiosas feministas argumentan que en el sistema patriarcal lo femenino siempre se ha percibido como ausencia/negación de la norma masculina. En *Speculum de l'autre femme* Luce Irigaray analiza la supresión de la femineidad ("la féminité") en el idealismo platónico, Hegel, Freud y Lévi-Strauss. Según Irigaray, el discurso masculino falocéntrico ha representado a la mujer como "ausencia" del hombre, como un ser irracional, un hombre

inferior, imperfecto (castrado): "Envie, jalousie, convoitise, correliées à manque de, défaut de, absence de . . . Tous ces termes décrivent la sexualité féminine comme simple **envers**, et même **revers**, d'un sexualisme masculin. . . . la différence sexuelle se résout, finalement, chez Freud, à l'en plus ou l'en moins d'**un** sexe: le pénis. Et 'l'autre' du sexuel s'y trouve réduit à 'ne pas l'avoir.' Ainsi, le défaut de pénis de la femme, et son envie du pénis, **assurent la fonction du négatif**, servent de représentants du négatif, dans ce qu'on pourrait appeler **une** dialectique **phallocentrique**" (58–60).

4. La crítica feminista ha comprobado la frecuencia de la forma confesional entre las escritoras de diversas regiones y épocas. Escribe Gabriela Mora: "¿Es la frecuencia de la forma confesional indicación de una necesidad imperativa de autoexploración originada en la ignorancia en que la sociedad mantuvo a la mujer sobre ella misma? ¿Y tiene esta autoexploración formas características reveladoras de vacilaciones, dudas, alienación del **Yo**, como cree Annette Kolodny, entre otras? Las respuestas a estas y a otras preguntas, que abarcan áreas de especialización diferentes, se van obteniendo poco a poco a través del trabajo aunado de las estudiosas de la literatura en conjunción con psicólogas, sociólogas e historiadoras, práctica que el feminismo ha impulsado desde sus comienzos" (8).

5. Las feministas se han preocupado por identificar el problema del lenguaje y la mujer, es decir, el problema de la expresividad femenina en una sociedad contaminada por estructuras falocéntricas. Entre los trabajos críticos más logrados que se han escrito sobre este tema ver: el capítulo cuatro de *Ce Sexe qui n'en est pas un* de Luce Irigaray y el libro de Dale Spender, *Man Made Language*.

Los estudios de Jacques Lacan, los cuales revelan la organización falocéntrica del lenguaje, sirvieron para muchas feministas francesas (pro y contra Lacan) como punto de partida para sus respectivas teorías de "la féminité." Según Lacan, nuestro libidinal y cultural mundo simbólico siempre ha favorecido el discurso masculino al sólo identificar en relación al poder fálico. Muchos de los ataques contra Lacan por las estudiosas feministas (entre ellas Irigaray) que aparecieron en un principio han sido revaluados. Ahora se reconoce que los argumentos lacanianos no "defienden" el orden simbólico sino simplemente lo "describen." En su estudio *Figuring Lacan* Juliet Flower MacCannell propone que muchas de las protestas contra Lacan han sido injustas. Según ella, acusar a Lacan como responsable por el falocentrismo del orden simbólico es como matar al mensajero que trae la mala noticia ("killing the messenger who brings the bad news"). Afirma MacCannell: "Women often make elisions in quotations from Lacan, or cite him in pieces that distort the overall reading he is giving of women. There is much confusion about Lacan's position toward women; clearly he radicalised our awareness of the relative value of women in culture, showing its basically negative sign. But it seems to me his effort was toward reframing this value: so that everything he writes about women that may seem 'negative' becomes in his system, 'positive,' a relative freedom from the impasses the phallus male is trapped in. Both Juliet Mitchell and Jacqueline Rose have reread Lacan in this latter way in their introductions to *Feminine Sexuality*" (15).

OBRAS CITADAS

Holman, Hugh C. and William Harmon. *A Handbook to Literature*. 5th ed. New York: Macmillan Publishing Company, 1986.

Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Editions de Minuit, 1974.

———. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Editions de Minuit, 1977.

MacCannell, Juliet Flower. *Figuring Lacan*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.

Mora, Gabriela. "Crítica feminista: Apuntes sobre definiciones y problemas." *Theory and Practice of Feminist Criticism*. Eds. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft. Ypsilanti, Michigan: 1982.

Robles, Mireya. *Hagiografía de Narcisa la bella*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985.

Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Spender, Dale. *Man Made Language*. 2nd ed. London/Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985.

Entrevista con Mireya Robles

Por mucho tiempo la narrativa cubana en exilio ha sido dominada por las figuras de Reinaldo Arenas, Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante. Sin embargo, existe una nueva ola de autores cubanos escribiendo en exilio que han empezado a destacarse por sus propios talentos y obras singulares. Entre éstos se encuentra Mireya Robles, autora de *Hagiografía de Narcisa la bella*. Desde su publicación en 1985 (Ediciones del Norte) esta novela ha recibido numerosos elogios y atención crítica. Según Jean Franco: "*Hagiografía de Narcisa la bella* es muy divertida y muy feminista. Robles tiene el don genuino de la sátira y lo cómico, algo relativamente escaso en las letras hispanoamericanas." En el momento Mireya Robles tiene varias novelas terminadas que pronto espera publicar: la historia de un hombre que no puede morir titulada *La muerte definitiva de Pedro el Largo*; *Combinado del Este*, que cuenta la historia de un prisionero cubano que logra salir por el Mariel; *Una mujer y otras cuatro*, novela que narra los amores de una mujer con otras cuatro mujeres que aparecen en distintas etapas de su vida. Además de escritora, Mireya Robles es profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Natal, República de Sudáfrica, donde reside desde julio de 1985.

* * * *

Francisco Soto: ¿Podrías contarme de cuándo y cómo comenzaste a escribir?

Mireya Robles: Empecé a escribir a los trece años unos poemas Románticos con "R" mayúscula, es decir, desesperación de la pérdida de amor, auto-conmiseración, imágenes relacionadas a tumbas y cementerios, etcétera. De estos poemas me quedan en la memoria tres estrofas que sirven para mostrar lo que menciono de los elementos Románticos. Dicen así:

> Nunca presentí que fuera el llanto
> el signo final de tu mirada,

que hicieras de mi alma un camposanto
y lágrimas en él sólo quedaran.

Yo sé que es inútil que te quiera
con una pasión loca que hasta hoy ha sido
sólo un sueño, un amor en primavera,
y sostén de los días que he existido.

Tú hiciste de mi espíritu una fosa
en la cual yace el amor que allí enterraste
colocando olvido a modo de una rosa
y a modo de epitafio mis súplicas dejaste.

Como verás, para una niña de trece años, había aquí una capacidad insondable para el dolor. A veces digo, casi en broma, que hoy, en algunos momentos me siento más joven que a los trece años y en cierta forma, es así, aunque me pueda volver de pronto esa capacidad para la angustia, para la tristeza profunda, que se me ha quedado ahí, como una memoria, como algo que identifico presente en mí desde mi más temprana infancia y que me hacía preguntarme si los demás sentirían lo mismo. Te estoy hablando de cuando tenía seis o siete años, cuando ya me obsesionaba la idea de qué es lo que sentirían los demás, que cómo sería estar en la piel de los demás, cómo sería ser otra persona, una persona sin tristeza. También, a los trece años, empecé a escribir cuentos, uno titulado "Mi hermano Pietro," y, por supuesto, nada de esto está publicado, son unos primeros intentos de la necesidad de expresarme que quedaron atrás, en Guantánamo. . . . Claro, que también está el otro aspecto, el reverso de la medalla, un gusto por el sentido del humor, una alegría que a veces se hace ingenua, casi infantil. Este humor está presente en mis novelas. Yo me río con mis personajes, con las cosas que se les ocurren a ellos.

F.S.: Aparte de *Hagiografía de Narcisa la bella*, ¿qué más has escrito?

M.R.: Aparte de *Hagiografía de Narcisa la bella* tengo varias novelas terminadas y sin publicar: *Combinado del Este*, *La muerte definitiva de Pedro el Largo*, y tengo otra novela que está terminada pero que definitivamente necesita una revisión: *Una mujer y otras cuatro*.

F.S.: ¿Me podrías contar algo sobre estas novelas?

M.R.: *Combinado del Este* está basada en la vida carcelaria de uno de los cubanos que vino por el Mariel. En el año 1980, trabajé por varios meses en Fort Chaffee (Arkansas, EE.UU.) que era entonces un campo de relocalización para los cubanos que vinieron por el Mariel. Allí conocí a Víctor Peña, quien me contó cómo era la vida en las cárceles de Cuba

donde él estuvo preso, y escribí su historia. El título, *Combinado del Este*, es el nombre de una de las cárceles de Cuba. Es una novela corta, pero un documento de gran valor y como tal, como documento, creo que es significativo.

F.S.: ¿Clasificarías *Combinado del Este* como una novela testimonial, como las conocidas novelas de Miguel Barnet?

M.R.: No sé cómo clasificarían los críticos esta novela. Sólo puedo añadir que es la vida diaria en un microcosmos infernal si se quiere, pero también humano desde el punto de vista de la relación de los presos entre sí. Toda la novela o casi toda, tiene lugar en una celda, así es que se prestaría para un guión o una obra de teatro. La importancia de la novela está en que nos da acceso a un mundo y a unas experiencias que están fuera de nuestro alcance.

F.S.: Y en cuanto a *La muerte definitiva de Pedro el Largo* y *Una mujer y otras cuatro*, ¿podrías hablarme un poco de ellas?

M.R.: Pedro el Largo es un personaje que nace milagrosamente, mágicamente, de una pintura de Van Gogh. Es una visión (que más que cubista, quisiera llamar "global") en la cual van surgiendo como piezas de un rompecabezas las distintas vidas de ese viejo que es a veces una parodia del shamán — todo lo sabe, pero su ingenuidad le impide percibir la realidad inmediata. Es un loco visitado a veces por la sabiduría. Es un sabio en un estado casi constante de locura. Las reencarnaciones pasadas se presentan a un nivel casi mítico en un lenguaje a la vez austero y poético. El presente Pedro el Largo, el loco del pueblo, el buscador de la muerte definitiva, es ingenuo y a veces sabio, como don Quijote. En esta faceta de Pedro el Largo, en el lenguaje poético se intercala la expresión dicharachera, tremendista, escatológica, en la que predomina el sentido del humor, sobre todo en uno de los capítulos en que Pedro el Largo se desdobla en varios personajes dentro de un mismo marco temporal. Importante en la obra es el *alter ego* de Pedro el Largo que aparece en la voz narradora de una mujer que cuenta sus amores y fracasos con otra mujer. En el tono predominantemente *kitsch*, asoma la ternura y llega a hacerse profundamente humano.

Mi intención con *Una mujer y otras cuatro* era narrar los amores de una mujer con otras cuatro mujeres que aparecen en distintas etapas de su vida, en un tono burlesco y paródico, algo así como lo hace el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*. Como te digo, ésta era mi intención hace años. Pero al empezar a narrar, el tono cambió, se hizo más serio. Quizás sea la novela mía donde menos predomina el sentido del humor, aunque en la primera parte hay una deliciosa voz infantil que asume por unas sesenta

páginas el mando de la novela. Es una obra en la que, como te dije, tengo que revisar algunos capítulos.

F.S.: Has recibido varios premios internacionales por tus colecciones de poemas, *Tiempo artesano* (Barcelona, 1973) y *En esta aurora* (México, 1976). ¿Has abandonado la poesía completamente? ¿Cuál género prefieres y por qué?

M.R.: Sí, como te dije, empecé escribiendo poesía y narraciones cortas. La poesía, como es un género de inmediatez, de subjetividad, que se presta a que uno pueda verter esas emociones que le bullen dentro, sus estados de espiritualidad, etcétera, pues casi siempre es el género que se escoge en los primeros intentos de escribir. Lo mismo con la narración corta porque es un tipo de literatura capsular, algo que uno visualiza casi como un cuadro que se extiende y ramifica pero en un espacio muy limitado. Por eso escogí esos dos géneros al principio, pero como desde 1976 más o menos, lo que prefiero es la novela, convivir con esos personajes que le permiten a uno explorar tantas áreas de la personalidad, y también a diferentes niveles. Creo que siempre hay algo lírico en mis novelas conviviendo con lo grotesco, algo mítico o mágico conviviendo con una realidad que puede ser grotesca y a veces cruel. De eso se trata en las novelas, de una convivencia con unos personajes que uno no quiere que se mueran engavetados, empolvados en una gaveta, sino que tengan ese puente que prestan las páginas publicadas y que los llevan a existir en las mentes de los lectores.

F.S.: *Hagiografía de Narcisa la bella* presenta una devastadora visión de la familia nuclear pequeño-burguesa. Satiriza, sobre todo, la autoridad desmesurada que ejerce el hombre sobre la mujer en la sociedad hispana. ¿Podrías hablar un poco sobre esto?

M.R.: El personaje de don Pascual que muestra la autoridad desmesurada que ejerce el hombre sobre la mujer en la sociedad hispana, yo creo que en la vida real es uno de los tipos humanos que si no está ya en vías de desaparecer, sí se ha moderado mucho. Se habla siempre de la liberación de la mujer pero yo creo que también el hombre, sobre todo el hombre joven de hoy, se ha liberado un poco del rol que le asigna la sociedad desde que es pequeño el varón. Por algún concepto distorsionado de conducta, se consideraba más hombre mientras más conquistas femeninas tuviera en su haber. La mujer, ya se sabe, si se ponía en plan de conquistas múltiples, era entonces considerada como una prostituta. Y la actitud de estos hombres siempre en plan de conquista parecía ser algo paralela a lo que menciona Ortega y Gasset sobre la alteración, refiriéndose a los monos del zoológico, que están siempre pendientes de los estímulos externos. Están

alterados, es decir, fuera de sí, no ensimismados, y estos hombres de varias décadas atrás parecían estar siempre pendientes de estos estímulos externos, en ese caso, el paso de las mujeres, por las calles, las aceras, en fin. Y detrás de las cuales dejaban escapar un piropo y se sentían muy contentos pensando que ya habían hecho una conquista o al menos la habían iniciado.

F.S.: ¿A qué le atribuyes el éxito que ha tenido *Hagiografía de Narcisa la bella*?

M.R.: Creo que el éxito de *Hagiografía de Narcisa la bella* estriba en el hecho de que a pesar de su ambiente regional y localista, es universal en muchos puntos de actitud o de conducta de los personajes. Por ejemplo, en el hecho de que es frecuente que los hijos sientan un gran sentido de culpa en cuanto a los padres porque saben que los padres esperan que ellos cumplan un cierto destino y de no ser así, entonces surge una situación terrible dentro de la familia y eso es muy común no solamente en España sino también en toda América Latina. Entonces, los hijos usan a veces distintos mecanismos para no enfrentarse al hecho de que se están rebelando contra esa asfixia familiar en la que la familia les da la vida pero les quita el aire que respiran, y pueden hacer algo como hizo Narcisa, que alaba a los padres. He conocido a gente así, varias personas así, casi todas mujeres que sintiendo una gran rebeldía hacia los padres, se ponen a alabarlos para ocultarse a sí mismas que hay en ese momento no sólo un punto de rebeldía sino quizás también, hasta de odio.

F.S.: ¿Existe alguna razón por la cual ubicaste la historia de *Hagiografía de Narcisa la bella* en la Cuba pre-revolucionaria de los años cuarenta?

M.R.: No estoy de acuerdo con que se le llame a este período en que tiene lugar la novela el período pre-revolucionario porque eso le da un cariz político que no tiene que ver con la novela. La situé en los años cuarenta porque es la época de mi niñez, es decir, es la época que yo conozco y recuerdo de Cuba.

F.S.: ¿Puedes comentar sobre la escena final de la novela, ese escalofriante rito caníbal? Entre sus muchos significados, ¿no es también esta escena una alusión paródica a los "salvajes" de las Antillas, los cuales eran tenidos por antropófagos al llegar los conquistadores?

M.R.: En la escena final, el canibalismo es simbólico, por lo menos ésa fue mi intención en la novela. La familia devora en Narcisa todas las posibilidades de crecimiento. Quizás haya más en esto, no lo sé. A veces los lectores descubren cosas que el autor no se había dado cuenta de que

estaban allí. Por otra parte creo que los personajes guardan en sí su propio secreto al que a veces sólo logramos acercarnos un poco.

F.S.: Manengo utiliza el poder otorgado por su sexo para esclavizar a Narcisa. Considerando que él, como homosexual, es también un ser marginado, y por lo tanto debería ser más sensible con respecto a la discriminación, no demuestra compasión hacia su hermana Narcisa. Al contrario, la explota como los otros miembros de la familia. Quizás aún más. Lilliam Oliva Collmann en su estudio crítico (''La escritura como acto subversivo: Un análisis de *Hagiografía de Narcisa la bella* de Mireya Robles,'' *Crítica Hispánica*, 1987) se refiere a Manengo como una ''figura malévola.'' ¿Estás de acuerdo? También, ¿piensas que Manengo representa una visión negativa del homosexual?

M.R.: Bueno, en ningún momento fue mi intención la de presentar en Manengo una visión negativa del homosexual. Manengo sí es un ser de un egoísmo desmesurado, pero eso nada tiene que ver con el hecho de que él sea homosexual. Nunca tuve esa visión ingenua y equivocada de que lo heterosexual es bueno y lo homosexual es malo. Esa sería una actitud demasiado simplista, ¿no te parece? Y además, repito, equivocada.

F.S.: Por supuesto, estoy completamente de acuerdo contigo. Sólo quería aclarar esto porque al hablar de la novela con otros colegas varios me han hecho esa observación. Pensaba que era necesario disipar cualquier duda sobre la representación negativa del homosexual en la figura de Manengo. Y en cuanto a la observación de Lilliam Oliva Collmann de que Manengo representa un espíritu ''malévolo,'' ¿estás de acuerdo?

M.R.: No creo que Manengo sea un ser malévolo. Es un ser desmesuradamente egoísta, egocéntrico, incapaz de ponerse en lugar de los demás. El mal que les hace a los demás no surge de una intención directa, sino que es una consecuencia de los trámites que hace para satisfacer sus caprichos. Quizás pudiera decirse que si es malévolo, su malevolencia no es gratuita, está siempre impulsada por una motivación. Claro que su inconsciencia hacia el dolor o el sufrimiento de los demás constituye un aspecto negativo de su personalidad. Pero repito, estos aspectos negativos no están ahí porque él sea homosexual. Don Pascual, por ejemplo, que se las da de super-heterosexual, tiene características que lo hacen social y humanamente inaceptable.

F.S.: Bien. Cambiemos de tema, ¿te consideras una escritora feminista?

M.R.: No, no me considero una escritora feminista. Escribo en función de mis propias experiencias pero no me interesa ser militante.

F.S.: En términos generales, las teóricas feministas clasifican un texto feminista si éste deconstruye los paradigmas culturales masculinos a la vez que reconstruye una perspectiva feminista que intenta cambiar la tradición hegemónica patriarcal que ha callado y marginado a la mujer. ¿No crees que *Hagiografía de Narcisa la bella* cumple con estos dos requisitos? También, ¿podrías especificar tu concepción de literatura feminista?

M.R.: No tengo una concepción de la literatura feminista. No escribo dentro de un marco de teorías al cual tendría que adaptar la obra literaria. El texto surge libre de amarres teóricos o de enfoques que no tengan que ver con su propia, intrínseca, razón de ser. Claro que después de terminada una obra, los críticos pueden identificar en ella elementos que les sirvan de base para ubicarla dentro de una clasificación u otra. Pero ya eso es algo con lo que yo nada tengo que ver.

F.S.: ¿Dirías que *Hagiografía de Narcisa la bella* es una novela "cubana"? ¿Qué papel juega la identidad nacional en la novela?

M.R.: Aunque he dicho a veces que me siento como una ciudadana del mundo, el hecho es que en mis novelas siempre vuelvo a la Cuba de mi niñez, de mi juventud. Es como si dentro de un amplio marco universal mi identidad nacional se mantuviera en algún rincón, intacta. Creo que lo mismo podría aplicarse a *Hagiografía de Narcisa la bella*.

F.S.: En la literatura cubana existe lo que podríamos llamar una tradición de literatura escrita en exilio (Martí, Heredia, y aun escritoras como la Avellaneda y la Condesa de Merlín). Después de la Revolución ha habido muchos escritores que se han exiliado, la mayoría en Nueva York y Miami. Aunque sé del caso de un escritor cubano, René Vázquez Díaz, que se encuentra viviendo y escribiendo en Suecia. ¿Cómo llegaste a vivir en Sudáfrica? Y también, ¿cómo ha afectado el exilio tu escritura y tu vida personal?

M.R.: Yo había vivido años en Estados Unidos, en San Francisco, en Miami, en New York y ya mi ciclo se había cumplido allí, había un *impasse*, un cese de actividad interior y externa y junto a esta situación, una intensificación del deseo siempre presente en mí, de conocer y experimentar otros países. Todo fue propicio. Con el desarraigo, llegó la oportunidad de cambio. En el *New York Times* se anunciaba una vacante para enseñar español en la Universidad de Natal en Durban, y unos meses después ya estaba aquí. Cuando caminaba por el túnel-plataforma para tomar el avión en J.F.K. me di cuenta de que aquí en Sudáfrica no conocía a un alma pero sin embargo, no sentí temor, al contrario, me vino la certidumbre de que había tomado la decisión que tenía que tomar. Conjuntamente, sentí que

en New York no dejaba nada. No había en mí ningún sentimiento de pérdida. Sudáfrica es un país hermoso. Es un hermoso país que amo infinitamente. En cuanto al exilio, bueno, muchas veces me he sentido exiliada de la raza humana, como si en ella no hubiera un lugar para mí. Creo que esto tiene que ver, ahora, con mis frustraciones editoriales, como si mi obra no acabara de encontrar sus canales por donde correr hacia los corazones humanos —esto dicho en una forma *kitsch*, si se quiere, pero cierta. Tiene que ver con no tener el tiempo para dedicarme de lleno a escribir. En parte tiene que ver con otras cosas también, imagino. En cuanto al exilio geográfico, específicamente en cuanto a Cuba se refiere, la lejanía ha contribuido a afianzar lazos interiores. Ha contribuido a que la cubanidad se afiance en mí aunque sea en su forma diluida del recuerdo. Esto lo sentí en *Hagiografía de Narcisa la bella* y mucho también, quizás más aún, en *La muerte definitiva de Pedro el Largo*. Me explico: dentro de la visión grotesca, si se quiere, de nuestras costumbres y actividades, se filtra algo hermoso en muchos momentos. Hay una añoranza ahí, una insistencia en volver a aquel panorama cubano y soltar allí a estos personajes y verlos moviéndose en su vivir diario, oírlos en su propia voz, reírme con su sentido del humor, cubanísimo, con que ellos se expresan y en el que uno se deja llevar y se deja disfrutar. Y por supuesto, doler con sus frustraciones que en el caso de Pedro el Largo, son también las mías. Creo que esta novela de *La muerte definitiva de Pedro el Largo* es la más inmediata a mí y quién sabe, tal vez en nuestra búsqueda de la muerte definitiva, ambos, él y yo, encontremos un filón de vida en algún rincón, que corra veloz hacia tu corazón, hacia el corazón de todos los que quizás, algún día nos lean.

Francisco Soto
University of Michigan, Dearborn

¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y *Eva Luna*

Que la escritura—ese gran sueño diurno del creador literario—sea una manera privilegiada de realizar deseos, de amar y hacerse amar, de sobrevivir y de vencer a la muerte, es un hecho tan largamente admitido—aun antes del *exegi monumentum* horaciano—que cuando Freud escribió sobre el artista y el fantaseo no podía ignorar que estaba refraseando un viejo texto.

Cuando Isabel Allende se re-crea y re-crea al lector desplegando ante sus ojos la imagen especular de una mujer que escribe—y es escrita—para "hacer la existencia más tolerable" (*Eva Luna* 236) y contar la vida como a ella le gustaría que fuera, tampoco ignora que su proyecto es tan antiguo como el arte de fabular. Tanto *Eva Luna* como *Cuentos de Eva Luna* reconocen y proclaman su pertenencia a una tradición narrativa milenaria y su parentesco con la protagonista de *Las mil y una noches* desde los epígrafes.[1]

Isabel Allende sabe—con un conocimiento que no sólo se basa en la lectura—que a Scheherazada le iba la vida en cada relato, que su suerte dependía del capricho de un tirano y que su única arma defensiva era la astucia. Sabe también que en nuestra Hispanoamérica los sultanes pueden ocupar desde una destartalada silla de estera hasta un sillón presidencial.

La analogía con la heroína—o anti-heroína de su tercera novela—es obvia pero a un mismo tiempo sugiere una asimetría alentadora: mientras que Scheherazada se queda en la oralidad, Eva accede al poder de la palabra y a la regocijada conciencia de la diferencia a través de la escritura.

Algunos años antes de esos epígrafes a la vez serios y risueños—que caen en la cursilería tanto como desafían la sanción académica contra lo cursi—Helena Araújo iniciaba un ensayo sobre la narrativa "femenina" latinoamericana jugando con la idea de que Scheherazada sería un buen nombre *kitsch* para la escritora de nuestro (sub-)continente. Al mismo tiempo, comentaba desalentada:

> ¿se benefició alguna escritora con el famoso "boom" latinoamericano? Bien sabemos que no, que el "show" se lo robaron los magos de lo "real maravilloso" y que seguramente hubieran continuado robándoselo si hacia la década del 70 los universitarios norteamericanos y europeos no se hubieran cansado de elaborar tesis sobre García Márquez, Carpentier, Rulfo y Asturias (1982:31).

Su reclamo de entonces se extendía asimismo a la escasa fortuna que, en su opinión, habían tenido las escritoras latinoamericanas que desde su obra denunciaban el terrorismo de estado de los regímenes militares del cono sur:

> Y mientras se hacen cada día más famosos los relatos en que Mario Benedetti describe los infiernos de la tortura bajo la dictadura militar, pasa desapercibida la extraordinaria obra que sobre este mismo tema publica la argentina Elvira Orphée, y aquella en que su compatriota Griselda Gambaro ofrece una interpretación simbólica de dichos procesos. Tampoco se leen las novelas en que la chilena Ana Vásquez transcribe testimonios de los supliciados (1982:32).

Pocos años después, los éxitos de Allende vendrían a contradecir este amargo diagnóstico. No obstante ello, la triunfadora se mostró desde un comienzo muy consciente de las dificultades que había tenido que afrontar por ser mujer y, por lo mismo, bastante asombrada de su repentino ascenso literario. En una entrevista de 1987 concedía, casi a modo de confesión personal:

> Me educaron para ser mujer y eso sí que es una limitación. Las mujeres de mi edad nos formamos para secundonas, para secundar a un hombre: ser la enfermera del médico, la secretaria del jefe, la asistenta del profesor, la compañera del marido. . . Nos quitaron cualquier posibilidad de que pudiésemos realizarnos solas; nos educaron para trabajar en algo que no fuese muy lucido, pero jamás para brillar.
>
> Fue necesario que yo cumpliera cuarenta años y que pasara muchos dolores para llegar a saber que lo que yo decía interesaba a alguien (1987:62).

La expresión hipermodesta con que Allende describe su lucha por acceder a un discurso público—el de los cotos predominantemente masculinos de la política, la ciencia o el arte—destapa una de las muchas contradicciones en que tendemos a entramparnos las latinoamericanas de la generación de Allende cuando queremos hacernos oír desde una posición no-secundona: solemos entonar una bifonía algo disonante en la que la primera voz asume los valores de la ideología que rebaja el habla de mujer a cháchara intrascendente.

Por cierto que todo lo que ella había dicho antes de *La casa de los*

espíritus—incluida allí la actividad no tan secundona del periodismo—tuvo que interesarle a más que a "alguien." Cuando ella lo frasea así, al mismo tiempo que esboza una protesta contra el ancestral enclaustramiento de las prácticas discursivas de las mujeres, asume que la única audiencia con peso y prestigio social es la creada—y controlada—por el sistema enclaustrador.

Que el reconocimiento, para ser satisfactorio, tiene que provenir de ese monstruo de mil cabezas de la opinión pública, resulta aún más claro en otro contexto, en el que el resentimiento de la escritora postergada—o tan solo derridianamente "diferida"—cede paso a una proclama triunfalista:

> Escribir ya no es sólo un placer. Es también un deber que asumo con alegría y orgullo, porque comprendo que estoy en posesión de un instrumento eficaz, un arma poderosa, un ancho canal de comunicación (1985:451).

No pretendo insinuar que el hecho de que un escritor o escritora aspire a ser leído/-a por los más tenga en sí nada de anómalo. Todo lo contrario: a lo largo de la historia literaria de Occidente—en la que los hombres, como en tantos otros quehaceres públicos, han llevado la "voz cantante"—la mayoría de los escritores no han tenido mucho pudor en admitir que para ellos—y muy raramente para ellas—ser leídos por un público cuantitativa o cualitativamente importante, de hoy y de mañana, equivale a ser amados, valorados, reflejados en un espejo amable y gratificante.

Sí me inclino a conjeturar que el anhelo de ser leída-amada puede significar una angustia aún más radical que el freudiano "temor de castración" o la "ansiedad de influencia" de que habla Harold Bloom. Concuerdo con Helena Araújo en pensar que la ansiedad de la escritora es más primaria y lacerante que el miedo masculino de no ser su propio creador (o de que la palabra de los antepasados, en el retorno de lo palimpséstico reprimido, oblitere la suya): la mujer que escribe y que, al hacerlo, busca su identidad, tiene que enfrentarse a predecesores que a la par que le dejan en herencia normas literarias le imponen modelos y estereotipos de lo que ella supuestamente *es* o debería ser (Araújo 1984:599).

Los principios normativos con los que ella se confronta—tan mal preparada para el juego de la rivalidad y de la lucha—no son sólo estéticos ni sólo escriturales. No sólo le plantean un deber-hacer con la palabra sino, sobre todo, un deber-ser que busca anular su propia aspiración a encontrarse a sí misma en el despliegue de una heterogeneidad múltiple, creativa, propicia al cambio y al intercambio de roles.

¿Cómo ha resuelto Isabel Allende el doble reto de hacer oír su voz de novelista y proclamar su derecho a la diferencia—en la ficción y en la vida—dentro de sistemas literarios, sociales y políticos tan poblados de figuras opresivas y de vozarrones tonantes? ¿Cómo ha logrado escribir

novelas capaces de convocar por igual a mayorías y minorías teniendo tan pocas "madres literarias" en quienes apoyarse y en la molesta vecindad de los "colosos" del *boom*? ¿Cómo ha logrado elaborar una visión disidente de la reciente historia hispanoamericana—desde la perspectiva doblemente marginal de las mujeres y de los perseguidos políticos—en un medio tan hostil a la libertad, la divergencia y la pluralidad, tan marcado por el autoritarismo y la pasión de los uni-formes?

Mis preguntas anticipan una evaluación personal—sin la menor pretensión de "objetividad" —y asumen sin cuestionarlas algunas nociones controvertidas pero son menos retóricas de lo que podrían parecer. Por ello considero oportuno, antes de intentar una respuesta a tales interrogantes, hacer algunas precisiones teóricas que me ahorrarán malentendidos previos a cualquier argumentación.

Pienso que la obra de Isabel Allende es un típico exponente de la "escritura femenina" de los años 80 en el mundo hispánico, pero no derivo automáticamente esta afirmación del hecho de que la autora sea una mujer, de que escriba en español y de que haya alcanzado notoriedad en el mencionado decenio.

Con la expresión "escritura femenina" me refiero a un objeto de identidad inestable pero susceptible de ser caracterizado con cierta precisión si es que se asume consistentemente una perspectiva histórica. Se trata, en efecto, de "un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a o de confrontarse con una autoridad textual ejercida por una voz *masculina* en nombre de la *humanidad*. Si bien parece lógico dar por sentado que corresponde a las mujeres producir este tipo de literatura, no se puede descartar de antemano la hipótesis de que también pueda ser cultivada por hombres capaces de identificarse con dichas formas de experiencia y de marginación."[2]

Dado que el fenómeno de la "escritura femenina" se puede considerar un lenguaje particular y que, en tanto tal, constituye un sistema de modelización de la experiencia de la realidad,[3] me parece importante—si se tiene la intención de esclarecer problemas de identidad genérica—indagar en cada caso qué imagen de la mujer, del hombre y del mundo produce una mujer que escribe—o alguien que escribe como podría hacerlo una mujer—así como preguntarse qué tipo de relación dialógica se establece entre los enunciados de la escritora y los que, sobre el mismo tema, ha elaborado la tradición literaria patriarcal en la que necesariamente se inscribe su discurso.[4]

En relación con este último aspecto considero especialmente productiva la idea bajtiniana de que todo enunciado—literario o no—remite por lo

menos a dos sujetos (individuales o colectivos): el enunciador y el "representante acreditado" del propio grupo social, quien participa activamente en el discurso interior y exterior del primero (Todorov 98 y 212). Esto implica que el hablante siempre toma de algún modo en cuenta a una suerte de oyente ideal que encarna la visión del mundo, los patrones evaluativos y las formas de expresión típicas de la comunidad lingüística de la que él (o ella) siente que forma parte.

Si se acepta esta premisa, resulta pertinente, para una crítica genérica, tratar de determinar cuál es el/la "representante acreditado/-a" de la voz narrativa escogida por un/-a novelista y, sobre todo, cuál es el/la "representante acreditado/-a" con quien dialoga implícitamente el/la escritor/-a a través de las diferentes voces y lenguajes mimetizados en su obra.

Una observación de Lucía Guerra-Cunningham añade a estos planteos una variable que creo digna de ser tomada en cuenta. En sus "Reflexiones sobre la novela femenina" señala:

> debemos destacar que la configuración de cada grupo social en el continente hispanoamericano ha estado sujeta a la interrelación entre actividad económica, raza y sexo (1981:31).

Si bien los términos *raza* y *sexo* pueden resultar algo chocantes por su simplismo y crudeza, en este contexto apuntan sin eufemismos a factores que en nuestro medio—y tal vez también en otros medios supuestamente más desarrollados—pueden ser codeterminantes en la formación de los lenguajes sociales a que acabo de referirme. No es casual, por lo mismo, que la protagonista homónima de la novela *Eva Luna* sume a su condición de mujer la de ser mestiza e hija de una sirvienta y sirvienta ella misma.

La influencia de estos factores ha sido enfatizada por muchas escritoras hispanoamericanas, tanto en el terreno de la ficción como en el del ensayo crítico. Un ejemplo particularmente radical en este último campo es el de Sara Castro-Klarén, quien sostiene que una teoría literaria feminista latinoamericana tiene que partir de la premisa de que la lucha de la mujer está "cifrada en una doble negatividad, porque es mujer y porque es mestiza" (43).

Pienso que las aclaraciones precedentes me preservan de incurrir en la reprobación de la propia Isabel Allende. No se me oculta, en efecto, qué justificada irritación puede provocar en las creadoras que sus obras sean automáticamente catalogadas como "literatura femenina," con todas las connotaciones paternalistamente desvalorizadoras del marbete en cuestión.[5]

Entiendo y comparto en este punto la aparente contradicción de Allende cuando en la entrevista citada más arriba declara que *La casa de los espíritus* "es una novela escrita con una visión femenina" y acto seguido

considera que "si se habla de literatura femenina es como una segregación" (1987:62).

Su razonamiento es tan sencillo como convincente: nadie habla, por ejemplo, de "cirugía femenina" aunque la cirujana sea mujer, porque ella no se entromete en ese "cercado ajeno" del trabajo con las ideas. Yo añadiría, siguiendo a Luce Irigaray: en ese espacio reflexivo—en un doble sentido—que ha dejado a la mujer fuera de la representación o, cuando más, la ha representado como el negativo requerido por la "especularización" del sujeto pensante.

Creo que la paradoja planteada por Allende se resuelve en una oposición no problemática si se la entiende a la luz de los conceptos teóricos que acabo de esbozar. Por un lado, la "visión femenina" a que ella se refiere se puede interpretar como un lenguaje particular—en el sentido bajtiniano—que de algún modo expresa los condicionamientos culturales impuestos al sexo biológico de la escritora—y de la "representante acreditada" con la que ella dialoga—y que, al propio tiempo, está marcado por esos condicionamientos. Por otro lado, su resistencia a que sus novelas sean catalogadas como "literatura femenina" se explica por la ambigüedad—y ambivalencia valorativa—de la expresión en español, ya que con ella suele aludirse a un tipo de publicaciones dirigido restrictivamente a las mujeres y destinado a consolidar esos mismos condicionamientos—o "programaciones" para actuar como mujer—que la escritora denuncia por limitantes.

Vuelvo ahora a mis preguntas—no tan retóricas—en torno a esa capacidad de convocatoria—y de éxito editorial—que se ha puesto a prueba una vez más en *Eva Luna* y en el libro de cuentos derivado de esta tercera novela. Haciendo mía una expresión de Josefina Ludmer, procuraré explicar cuáles son las "tretas del débil" que ha utilizado esta mujer que comparte con su personaje la vocación de juglaresa, para apropiarse de lenguajes y formatos artísticos impuestos por los "gigantes" de la literatura hispanoamericana—como "el Poeta" (con mayúscula) o ese "bigotudo escritor colombiano en gira triunfal" (*Eva Luna* 178)—sin renunciar a su propia identidad individual y genérica.

Pienso que sus "tretas" guardan un estrecho parentesco con las estrategias de desalienación del lenguaje patriarcal descritas y aplicadas por Luce Irigaray en su *Spéculum de l'autre femme* o con la práctica de esa suerte de "discurso doble" o "desdoblado" al que, según Francine Masiello, debe recurrir toda escritora latinoamericana para hacerse oír: un tipo de discurso que a la par que reconoce las estructuras del poder ofrece una alternativa a ellas (56).

Quiero recordar dos ideas de Luce Irigaray que, a mi juicio, aparecen confirmadas y brillantemente realizadas en *Eva Luna* y, en general, en los textos ensayísticos y ficcionales de Isabel Allende.

Una de ellas es que el pensamiento filosófico de Occidente es fundamentalmente narcisista y auto-reflexivo y, en consecuencia, incapaz de representar—y representarse—la feminidad excepto como el negativo de su propia reflexión-reflejo. Dentro de esta circularidad la mujer sólo sería *el Otro del hombre*: su imagen especular invertida. Según Irigaray, las estructuras sociales y culturales en que vivimos—y que reglan todos los tipos de discurso en conformidad con el modelo filosófico—son el producto de una básica *hom(br)osexualidad*:[6] del deseo masculino de lo uno y de lo mismo.

Dejo hablar ahora a Isabel Allende a través de un admirable pasaje de *Eva Luna* en el que dialogan—cuestionándose recíprocamente—dos lenguajes: el hom(br)osexual, cuyo portavoz es el viejo periodista Aravena, y el del género silenciado durante siglos, que se manifiesta en el pensamiento —y la escritura—de la protagonista. El tema es Melecio-Mimí, una figura que como la de Mario, el peluquero, en *De amor y de sombra*, encarna provocativamente la idea de una sensibilidad femenina presa en un cuerpo con genitales de varón:

> —Es la feminidad absoluta, todos tenemos algo de andróginos, algo de varón y hembra, pero ella arrancó de sí hasta el último vestigio del elemento masculino y fabricó esas curvas espléndidas, es totalmente mujer, es adorable—dijo secándose la frente con un pañuelo.
>
> Miré a mi amiga, tan cercana y conocida, sus facciones dibujadas con lápices y pinceles, sus senos y caderas redondos, su vientre liso, seco para la maternidad y el placer, cada línea de su cuerpo hecha con invencible tenacidad. Sólo yo conozco a fondo la naturaleza secreta de esa criatura de ficción, creada con dolor para satisfacer los sueños ajenos y privada de los sueños propios (200).

La visión crítica—y endogenérica—de los estereotipos patriarcales de la feminidad surge aquí, como en tantos otros pasajes de las novelas de Allende, de los espacios blancos dejados entre los signos de una actividad mimética que muchas veces roza la parodia o una muy tenue ironía.

La otra idea de Irigaray asumida anticipadamente en mi último comentario es que el único modo de disturbar la lógica "falocéntrica" es sobrepasarla repitiéndola o imitándola. Esta idea se apoya a su vez en el presupuesto de que en sistemas patriarcales la mujer no puede disponer de un lenguaje propio sino que, en el mejor de los casos, sólo puede imitar un discurso público que siempre ha sido patrimonio masculino (si es que aspira a ser escuchada y entendida más allá de mínimos círculos privados). Pero si esto es así, el mimetismo que Irigaray recomienda—y practica en *Spéculum*—es, como lo ha observado Toril Moi, una suerte de duplicación o teatralización del mimetismo básico de todo discurso de mujer que pretenda ser inteligible dentro de las reglas patriarcales (140). Siguiendo

el razonamiento de Moi, para que esta especie de parasitismo a la segunda potencia se muestre como tal y adquiera la capacidad de erosión de una práctica deconstructiva, debe estar ubicado en un contexto político que permita diferenciarlo nítidamente de una simple imitación-adopción del discurso "falocéntrico" (por ejemplo, en el estilo de Margaret Thatcher).

Pienso que en el caso de Isabel Allende el contexto político—de su escritura y de su vida—es suficientemente claro como para que alguien pudiera confundirse: cuando ella mimetiza el lenguaje de un militar golpista, de un hacendado o de un cura aliado a los gamonales no necesita siquiera recurrir a una sobreacentuación paródica para alertar al lector sobre sus intenciones. (Esporádicamente lo hace, pero no son éstos los momentos más logrados de sus novelas.)

Este tipo de mímesis—o de polifonía—, por ser rasgo fundante del arte de escribir ficciones, tiene mucho menos interés—y personalidad—que la difusa actividad mimética que lo enmarca. El objeto de esta última no son ya lenguajes sociales en general sino lenguajes artísticos particulares como los consagrados por "el Poeta" o por "el colombiano bigotudo" a quienes Allende admira tanto (y a quienes no podría ignorar aunque no los apreciara especialmente). Es en este segundo nivel donde ella hace un uso virtuosístico de las "tretas del débil" (aun cuando no siempre se lo proponga conscientemente): la repetición, la imitación con una especie de guiño cómplice, la variación mínima, la cita abierta o enmascarada son en sus textos un medio muy eficaz de zafarse—discretamente—de los aplastantes "padres-maestros."

Otros críticos se han encargado ya de señalar las semejanzas estructurales, temáticas y estilísticas entre *La casa de los espíritus* y las grandes novelas de García Márquez o de Roa Bastos pero, al mismo tiempo, han reconocido de inmediato que Isabel Allende manipula ese aire de familia y utiliza la escritura del *establishment* para infiltrar por todos los resquicios el juego de las diferencias.[7] Bastará como muestra el celo reivindicativo del siguiente comentario:

> A pesar de estas semejanzas superficiales, que forman parte de la estrategia "reprobatoria" de *La casa de los espíritus*, confundir a Isabel Allende con García Márquez consistiría en incurrir en el mismo error que considerar a Cervantes un continuador de las novelas de caballerías. *Don Quijote* no es una imitación del *Amadís* sino su sepulturero paródico (Marcos 402–3).

Que la autora misma practica el juego con abierta complacencia—hasta llegar en ocasiones a cierto exhibicionismo—lo evidencia, por ejemplo, aquel pasaje en *De amor y de sombra* en el que Irene dice bromeando sobre una carta: "Es para alguien que no tiene quien le escriba" (54).

Incluso en aquellos casos en que el contexto hace aparecer a la cita como

un modo humilde y reverente de aceptar la primacía del otro, la tendencia al mimetismo irrumpe en su escritura con una fuerza anárquica, que borra toda huella de acatamiento. En el escenario de un congreso—terreno ideal para el despliegue de luchas y vasallajes intertextuales—Isabel Allende inició su exposición confesando su "susto" por tener que hablar sin la mediación de sus personajes y, en una actitud que podría parecer típica de quien no confía en su propio discurso, se amparó de inmediato en una cita . . . del "Poeta":

> Amo tanto las palabras. . .Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces. . . ¡Qué buen idioma el mío! ¡Qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos!

Como en contrapunto con las preocupaciones de filiación y de propiedad de la admirada voz del patriarca, la voz femenina retomó de inmediato el discurso para añadir con modestia:

> Mi oficio es la escritura. El único material que uso son palabras (. . .) Están en el aire, las lleva y las trae el viento, puedo tomar la que quiera, son todas gratis (. . .) Infinitas palabras para combinarlas a mi antojo, para burlarme de ellas o tratarlas con respeto, para usarlas mil veces sin temor a desgastarlas. Están allí, al alcance de mi mano. Puedo echarles un lazo, atraparlas, domesticarlas. Y puedo, sobre todo, escribirlas (1985:447-8).

Todo lo que en el texto de Neruda dejaba la traza de una ansiedad genealógica y patrimonial—raíces, patria, migración, conquista, herencia—aparece aquí metamorfoseado en aire, tornadizo viento y gratuidad. "Las palabras son gratis," repite programáticamente esa otra-yo de Allende que es Eva Luna, recordando—escribiendo—un dicho de su madre, Consuelo, humildísima sierva y omnipotente narradora (24).

Con una discreción afín a la de Consuelo, esa figura "capaz (. . .) de no hacer el menor alboroto, como si no existiera" (24), Isabel Allende abre finas grietas en el discurso nerudiano, deja al descubierto las obsesiones patriarcales y en suave diálogo con ellas propone una estética de la libertad, la irreverencia y el anonimato carnavalescos, una estética tan poco inspirada en la voluntad de dominio que puede admitir, junto al impulso subversivo de la burla, la fuerza cohesionante del respeto. Las metáforas que ella escoge para hacer eco a las del "Poeta" deconstruyen la imagen masculina de la escritura como árbol—genealógico y fálico, enraizado en un territorio de su pertenencia—y dibujan el contorno de una planta parásita, con "raíces (. . .) en el aire," que toma su alimento sin endeudarse.

No es casual (o tal vez lo sea, pero de un modo no trivial), que esta imagen del trabajo de la escritora con las palabras presente interesantes

puntos de contacto con las nociones de "escritura" y "la otra bisexualidad" de Hélène Cixous. Para esta autora, quien en este punto parece muy próxima a Derrida, la "escritura" es el espacio en que "lo mismo" y "lo otro" aspiran a interpenetrarse en un incesante proceso de intercambio, que no anula las diferencias ni queda fijado en una secuencia de lucha y expulsión. De modo análogo, "la otra bisexualidad" es aquella que no busca borrar las diferencias en la fantasía de un "ser total" sino que las provoca, persigue y acrecienta. Piensa Cixous que por razones histórico-culturales la mujer está más predispuesta que el hombre tanto a esta "bisexualidad" como al tipo de escritura que la manifiesta (Moi 108–10).

Sin entrar a considerar las aristas polémicas de esta última hipótesis ni asumir la generalización implícita en ella, quisiera recordar al pasar—porque otros críticos se han detenido en este aspecto—[8] que las figuras novelescas más impregnadas de la simpatía de Allende son esas mujeres luchadoras y resistentes y esos hombres sentimentales o particularmente sensibles que albergan en sí la capacidad de reconciliar las oposiciones binarias *activo-pasivo* o *intelecto-emoción* y la de liberar en sus actos de amor esa "otra bisexualidad" multiforme y cambiante, que multiplica los efectos de la inscripción del deseo en el propio cuerpo y en el cuerpo del otro. Consuelo, Eva, Rolf Carlé, Melecio-Mimí representan, de uno u otro modo, esa energía creativa que en las dos novelas anteriores aparecía encarnada en figuras como las de las mujeres Trueba o Irene Beltrán, como Pedro Tercero, Miguel, Francisco Leal o Mario el peluquero.

Como contrapartida—y complemento indispensable—en una mímesis del mundo que aspire a incluir las ideologías que se forman en relación de lucha así como las tensiones y contradicciones internas de cada ideología, no faltan, en esta galería de tipos humanos, portavoces masculinos y femeninos de una agresiva monosexualidad fálica que invade el lenguaje de todos los estratos sociales (desde el gamonal Esteban Trueba hasta el guerrillero Huberto Naranjo, desde la clasemediera arribista Beatriz Alcántara hasta la mulata de bajos fondos que cría a Eva con "amorosos" golpes).

La "visión femenina" de este mismo mundo o, como lo sugerí más arriba, el lenguaje social que la autora de *Eva Luna* asume como propio, no puede dejar de estar atravesado—por los motivos que acabo de anotar—de contradicciones internas y de las interferencias de los otros lenguajes mimetizados por ella.

Una de las áreas temáticas en que ese lenguaje de mujer registra con especial intensidad las íntimas luchas y tensiones de una identidad femenina en formación es aquella que incide en las conflictivas interrelaciones de los condicionamientos biológicos y culturales. Veamos, por ejemplo, cómo el cambiante parasitismo de la escritura de Allende multiplica su capacidad plurilingüe para acoger—y a veces mezclar y confundir—las más opuestas

opiniones sobre tópicos tan espinosos como el tabú de la virginidad o el significado emocional de la menstruación.

En torno al primero dialogan enconadamente un lenguaje patriarcal cuyos "representantes acreditados" son un hombre y una mujer (Huberto Naranjo y la Madrina) y un lenguaje vacilante y escindido (el de la protagonista), que pugna por desenmascarar estereotipos machistas sin lograrlo del todo.

La Madrina, víctima de su doble marginalidad —social y sexual—, promiscua, autodesvalorizada hasta extremos caricaturescos, siente nostalgia por poseer ese "tesoro" perdido y pasa afanes por preservarlo en Eva, su protegida (87). Eva, la mujer en busca de una liberación que incluya su sexualidad, niega ese pseudo-valor pero por no herir al hombre al que ama—alguien que arriesga su vida por la causa de la justicia—acepta la necesidad de crear una fábula tolerable para él, en la que la verdad de una magnífica iniciación erótica—en el mejor estilo de *Las mil y una noches*— se transforma en la truculenta mentira de una violación ejecutada por la policía—en el mejor estilo de la realidad hispanoamericana.

El contexto ideológico que marca la mímesis del lenguaje machista como un producto de segundo grado—emanado del discurso mimético de una mujer que trabaja con el lenguaje novelesco de los artífices del *boom*— no está materializado aquí en figuras de locutores. Es tan sólo una sutil resonancia irónica que adquiere el discurso de la narradora por la presencia en él de oposiciones binarias paradójicas: quienes reclaman la virginidad de las mujeres no son los buenos burgueses ni las buenas burguesas ni aquellos curas ridículos que asoman insistentemente en las fabulaciones de la autora, sino las putas que ayudan a preservar la "pureza" de las novias (108), mujeres lumpenizadas como la Madrina y heroicos guerrilleros que no temen morir por el cambio de un orden social opresivo y que, al mismo tiempo, son incapaces de enfrentar a una mujer cuyo himen no esté intacto o cuya experiencia sexual no nazca de un atropello.

Análoga paradoja se perfila en la conducta de la protagonista: sus esfuerzos por lograr una identidad independiente de la que le impone una sociedad represora de todas las libertades y de toda aspiración a la diferencia no incluyen la lucha por liberar al hombre amado de sus propias tendencias represivas y auto-represivas. Al crear para él una ficción consoladora—el "cuento" de una virginidad perdida a la fuerza o el "show" de una satisfacción sexual que él no puede darle (181)— responde a su paternalismo con maternalismo.

Igualmente paradójico resulta, en este episodio, el juego—tan frecuente a través de toda la novela—de las oposiciones, interferencias y (con-)fusiones de realidad y ficción: la realidad —novelesca—vivida por Eva Luna en su primer encuentro amoroso con Riad Halabí se parece mucho a las ficciones que ella lee apasionadamente y remodela en su imaginación, pero

esa misma ''realidad'' que, por haber sido tan grata, resultaría inaceptable para el machismo de Huberto Naranjo, aparece remodelada en una novelesca mentira piadosa que evoca los aspectos más sórdidos de la más cruda realidad hispanoamericana.

Un tratamiento semejante—doble mímesis perspectivizada por una difusa ironía contextual—se aplica a esa manifestación cíclica de la sexualidad femenina que un lenguaje patriarcal dolorosamente internalizado por la mujer marca con los estigmas de la impureza y la inferioridad:

> Durante mucho tiempo, la escolástica tradicional discutió si era factible el hecho de que las mujeres tuvieran alma, o si, como los animales, debían considerarse seres inferiores exentos de espiritualidad. Las mujeres inducían al varón a pecar, una mujer había causado la pérdida del paraíso, menstruaban y sus señas de inteligencia eran escasas (Peri Rossi 498).

> La narrativa de las mujeres sería una suerte de hemorragia menstrual derivada de su propio yo, incapaz, todavía, de proyectar su objetividad en una obra de carácter simbólico (Peri Rossi 505).

Estos dos textos de Cristina Peri Rossi—que en su irritado e irritante mimetismo denuncian la vetustez y continuidad de un discurso que sigue siendo para muchas mujeres fuente de ansiedad—constituye la contraparte reflexiva del mismo procedimiento que utiliza Isabel Allende en sus ficciones para poner al descubierto las contradicciones y ambivalencias de una ideología que fuerza a las mujeres a ser exiliadas de su feminidad.

Eva Luna, la que lleva emblemáticamente en su nombre la traza de la ira y la nostalgia masculinas por el paraíso perdido y en su apellido—inventado por la madre—la insignia orgullosa de una fertilidad en periódico renacimiento, deja de menstruar por el impacto de la muerte de amor de Zulema, la estéril. Años más tarde, en la cercanía de dos hombres importantes para ella, su antiguo amante—heroico y machista—y su nuevo amigo—poco heroico pero sensible y sin afanes posesivos—tiene dos sueños eróticos que liberan el deseo largamente reprimido y al mismo tiempo desplazan a las imágenes de una fantasía sadomasoquista, la vivencia corporal —profundamente ambigua— de un útero que vuelve a sangrar. Placer y dolor, triunfo y derrota, fuerza y debilidad, se condensan en cada detalle de las dos escenas oníricas que Isabel Allende fantasea para su otra-yo disolviendo y confundiendo la en-carnizada lucha de las oposiciones binarias:

> Soñé que hacía el amor balanceándome en un columpio. Veía mis rodillas y mis muslos entre los vuelos de encaje y tafetán de unas enaguas amarillas, subía hacia atrás suspendida en el aire y veía abajo el sexo poderoso de un hombre esperándome. El columpio se detenía

> un instante arriba, yo levantaba la cara al cielo, que se había vuelto púrpura y luego descendía velozmente a enclavarme (223).
>
> Volví a hundirme en un sopor pesado, empapada de transpiración, soñando esta vez que navegaba en un bote estrecho, abrazada a un amante cuyo rostro iba cubierto por una máscara de Materia Universal, que me penetraba con cada impulso de las olas, dejándome llena de magullones, tumefacta, sedienta y feliz (224).

No es difícil descubrir en ambas escenas una fantasía de violación cuyos efectos, para la psiquis femenina, son harto diferentes de los que produciría una violación real, en la que sólo se hacen presentes en la conciencia la humillación y el horror. El deleite de una invasión brutal, de ser vejada y maltratada, se hace posible en el fantaseo por la ausencia de victimario y de dolor psico-físico pero, sobre todo, por la gratificante experiencia de un goce desculpabilizado: liberada—por el atropello— de tener que asumir como propio un deseo que le está vedado, la soñadora tiene el dudoso privilegio de sentir que *le hacen* lo que ella *no debe hacer.*

En los dos sueños de Eva las imágenes se pueden interpretar, según la ortodoxia freudiana, como realizaciones de deseos típicamente femeninos que emanan de la total sujeción a un orden simbólico patriarcal en el que el ''sexo poderoso''—y visible—es atributo exclusivo del hombre, en el que el sexo de la mujer—ese ''nada a la vista,'' ese supuesto resultado de la castración—se oculta entre los vuelos de sus enaguas, y en el que ella se deja ''penetrar,'' se deja hacer ''magullones'' y se aniña en un columpio o en un bote-mecedora para mayor placer del macho anónimo que la acompaña.

A pesar de todo esto, la verdadera escenificadora del sueño desliza un detalle que disturba la lógica de esta trillada simbología de la negatividad y la pasividad femeninas: la ''niña'' del columpio *no se deja hacer* lo que ella misma *no-debe-hacer*, sino que, como ave rapaz en vuelo rasante, viene a ''en-clavarse'' en el hombre (que, como la víctima, espera abajo) y a in-corporarse el poder del falo.

Tras el ''sueño'' reconfortante y conciliador de dolorosas contradicciones, que intenta homogenizar dos visiones opuestas del erotismo femenino—monosexualidad pasiva versus bisexualidad activa—, Eva descubre que ha vuelto a menstruar después de muchos años e interpreta el hecho como la evidente señal de que su cuerpo ha superado el miedo al amor. La evaluación que hacen de ese mismo suceso los dos personajes ''femeninos'' más cercanos a sus afectos instala, sin embargo, una nueva paradoja: la alegría de Eva no es compartida por su casi-madre (o casi-abuela) Elvira, quien siendo mujer y sintiéndose tal, ve en aquello sólo una ''inmundicia'' (227), sino por Melecio-Mimí, un hombre que se siente mujer y que está convencido de que su cuerpo ''es un error'' (98) pero que,

por lo mismo, jamás ha tenido ni podrá tener esa experiencia . . . para su nostalgia, envidia o desconsuelo.

El diálogo político que enmarca estos debates tampoco elude las contradicciones internas de las ideologías más afines a la visión del mundo de la protagonista. Eva reconoce desalentada que la idea marxista de la lucha de clases, asumida por el hombre que ama y admira, no incluye a la mujer como grupo social y que, por lo tanto, su marginación es doble (183). Su "amiga" Mimí—el transexual Melecio—la confirma en este penoso descubrimiento resumiendo en una expresión epigramática la axiología patriarcal de la que, en su opinión, no puede evadirse ningún proyecto político conocido (incluso los de apariencia más igualitaria y justiciera): "Autoridad, competencia, codicia, represión, siempre es lo mismo." El-ella, por su carácter de contradicción viviente, subraya, desde lo imposible de su deseo—ser plenamente mujer—, la naturaleza utópica de la única revolución en la que cree: una que se proponga "cambiar el alma del mundo" con una sensibilidad femenina (211).

En relación con esta última idea, no puedo dejar de comentar algunos aspectos de *Eva Luna* que ponen a la protagonista de la novela en la peligrosa vecindad de una "Scheherazada *kitsch*" o de una abanderada de ideales tan generosos como descabellados.

Al inventar una narradora que no escribe lo que vive o vivió—una autobiografía—sino que vive lo que escribe—un libreto para la televisión—, Allende se corre el riesgo de que *su* novela se confunda con un ejemplar—sólo algo mejor escrito que lo usual—del género que su personaje cultiva en la ficción y sobre el que reflexiona hasta la última línea. Tanto más cuanto que su texto confirma esa inexorable ley de los folletines que inicialmente provoca el asombro de Eva:

> (. . .) siempre me sorprendía que al final a la protagonista se le acomodaran tan bien las cosas, porque durante sesenta capítulos se había conducido como una cretina (63).

Es indudable que si bien Eva no se comporta "como una cretina"—entre otras razones porque se esmera en crear una imagen aceptable de sí misma—, todo se le acomoda demasiado bien al final. Y no podría ser de otra manera . . . pues ella está escribiendo una telenovela autobiográfica o una autobiografía folletinesca.

La sirvientita huérfana y desamparada de los melodramas mexicanos, argentinos, venezolanos o chilenos encuentra en la escritura de Isabel-Eva una prójima algo desnaturalizada y sin embargo cercana, que no tiene la suerte "milagrosa" de casarse con un millonario pero sí la de convertirse en escritora de éxito, participar sin daño en la subversión contra el sistema de que fue víctima y ser amada por un hombre brillante y sin prejuicios.

Isabel Allende conoce tan bien las telenovelas como las expectativas y ensoñaciones del público femenino al que aquéllas buscan fascinar: para muchas hispanoamericanas de hoy la aspiración máxima puede ser comer todos los días o tener una cama propia; para muchas otras (cuyas necesidades básicas están satisfechas) la meta dorada puede ser el matrimonio; para otras el deseo de vivir en pareja o de formar una familia puede ir paralelo con el de desarrollarse profesionalmente, ganar dinero y ser famosas . . . ; para todas o casi todas la gran ilusión es ser amadas por un hombre bueno, inteligente, "diferente." Eva Luna realiza todos estos sueños y, como Mimí, aspira a "cambiar el alma del mundo" (211) o a "darle un poco de color a la vida" (167) a fuerza de fantasear.

Hay que admitir, por otro lado, que Allende no teme caminar al filo de la navaja, ya que muchas veces utiliza en forma seria—o, al menos, sin ninguna señal contextual que delate una intención burlesca—expresiones bastante cercanas a sus parodias del lenguaje "romántico" de las novelitas "rosa." Estas últimas son fáciles de reconocer por su desmesura caricaturesca, como en el siguiente pasaje de *Eva Luna*:

> Cuando pude leer de corrido, me trajo novelas románticas, todas del mismo estilo: secretaria de labios túrgidos, senos mórbidos y ojos cándidos conoce a ejecutivo de músculos de bronce, sienes de plata y ojos de acero, ella es siempre virgen, aun en el caso infrecuente de ser viuda, él es autoritario y superior a ella en todo sentido, hay un malentendido por celos o por herencia, pero todo se arregla y él la toma en sus metálicos brazos y ella suspira esdrújulamente, ambos arrebatados por la pasión pero nada grosero o carnal. La culminación era un único beso que los conducía al éxtasis de un paraíso sin retorno: el matrimonio (123).

He aquí, por el contrario, varios fragmentos de la más sentimental de sus novelas (*De amor y de sombra*), en los que la descripción de escenas amorosas o de sentimientos eróticos no se distancia lo suficiente del patetismo y la pomposidad verbal que suelen caracterizar a la literatura trivial:

> La besó en la mejilla lo más cerca posible de la boca, deseando con pasión permanecer a su lado eternamente para preservarla de las sombras. Olía a yerbas y tenía la piel fría. Supo que amarla era su destino inexorable (80).

> Fue una noche inolvidable para ambos. Mario le contó su vida y en la forma más delicada insinuó la pasión que se estaba instalando en su alma. Presentía una negativa, pero estaba demasiado conmovido para callar sus emociones, porque nunca antes un hombre lo había cautivado de ese modo. Francisco combinaba la fuerza y la seguridad viriles con la rara cualidad de la dulzura (91).

> Se sentía irremediablemente atraído hacia ella, en su presencia se exacerbaban todos sus sentidos y su espíritu se llenaba de alegría. Irene lo divertía, lo fascinaba. Bajo su apariencia voluble, inconsciente y hasta candorosa, se encontraba su esencia sin mácula, como el corazón de un fruto aguardando su tiempo de maduración (107).
>
> El no se movió, conmovido por una emoción nueva y totalitaria hacia esa mujer, ya para siempre ligada a su destino (121).
>
> Sonrieron aliviados, divertidos, temblorosos, seguros de que no intentarían una aventura fugaz porque estaban hechos para compartir la existencia en su totalidad y emprender juntos la audacia de amarse para siempre (121).
>
> Cuando Francisco se quitó la ropa fueron como el primer hombre y la primera mujer antes del secreto original (191).
>
> Cerró la puerta con llave y se acostó boca abajo en su camastro, estremecido por ese ronco y terrible llanto con que los hombres lloran las penas de amor (211).

En muchos otros casos la diferencia cualitativa entre las metáforas paródicas y las usadas seriamente resulta poco notoria. De los ''músculos de bronce, sienes de plata y ojos de acero'' del ejecutivo de la novelita rosa ridiculizada en *Eva Luna* al ''manto del escándalo,'' el ''hachazo de la tragedia'' o ''la niebla de la inconsciencia'' de los siguientes pasajes dramáticos—tan característicos del estilo de *De amor y de sombra*—no parece mediar un gran trecho:

> No fue la única en *albergar esos negros pensamientos* (44).[9]
>
> Por otra parte, si semejantes prácticas llegaban a oídos de su superior, *el manto del escándalo* oscurecería definitivamente su vejez (65).
>
> *Un silencio glacial reinó* en el estudio (90).
>
> *La apatía lo envolvió como un manto* (124).
>
> La tragedia impactó a los Leal *como un hachazo* (124).
>
> La tibia proximidad de Irene *envolvió* a Francisco *como un manto misericordioso* (190).
>
> Esa fue la noche más larga de su existencia. La pasó sentado junto a Beatriz en un banco del pasillo de la clínica, frente a la puerta de Terapia Intensiva, *donde su amada deambulaba perdida en las sombras de la agonía* (242).
>
> [L]a crucificaron sobre una cama con el suplicio permanente de las sondas, manteniéndola *sumida en la niebla de la inconsciencia* para que soportara su martirio (242).

La ausencia de claros límites entre el uso literal del estereotipo y su bivocalización irónica se hace sentir de modo muy especial en otro pasaje de la misma novela con el que cierro este muestrario de casos "fronterizos." Vale la pena observar en él cómo se produce un tránsito sutilísimo o más bien un deslizamiento desde una utilización secundaria—distanciada, reflexiva, humorística—del cliché hacia su simple utilización primaria:

> Su aspecto de campeón de natación resultaba atrayente. La única vez que callaron las máquinas de escribir del quinto piso de la editorial, fue cuando él apareció en la sala de redacción en busca de Irene, bronceado, musculoso, soberbio. Encarnaba la esencia del guerrero. Las periodistas, las diagramadoras, las impasibles modelos y hasta los maricones levantaron los ojos de su trabajo y se inmovilizaron para mirarlo. Avanzó sin sonreír y con él marcharon los grandes soldados de todos los tiempos, Alejandro, Julio César, Napoleón y las huestes de celuloide de las películas bélicas. El aire se tensó en un hondo, denso y caliente suspiro. Esa fue la primera vez que Francisco lo vio y muy a pesar suyo *se sintió impresionado por su poderosa estampa*. De inmediato, sin embargo, lo invadió un malestar que atribuyó a su desagrado por los militares, porque no podía admitir que fueran celos vulgares (102).

Para entender y evaluar el proyecto artístico de Isabel Allende tomando en consideración sus condicionamientos históricos y sus propias premisas estético-políticas conviene hacer eco a algunos de los argumentos y contra-argumentos que suelen aparecer en el diálogo de las escritoras feministas de Hispanoamérica.

En su colección de ensayos *Sitio a Eros* Rosario Ferré propuso como programa a sus colegas "aprender a explorar su ira y su frustración así como sus satisfacciones ante el hecho de ser mujer" (37). Si se observa la narrativa de Allende a la luz de este precepto, se comprueba de inmediato el desbalance entre la cara negativa y la cara positiva de sus imágenes de mujer. Sentimientos como la ira o la frustración raramente aparecen como constitutivos de un carácter femenino o como motor de sus acciones. A cambio de ello, es muy frecuente que esté representado el lado fuerte, generoso y autoafirmativo de la feminidad, así como la capacidad, efectiva o al menos potencial, no sólo de una relación solidaria entre mujeres sino también de una relación plena y simétricamente complementaria con el hombre. La Férula de *La casa de los espíritus* es una semiexcepción que confirma la regla.

Cabría preguntarse, entonces, siguiendo la línea de pensamiento de Ferré, si no habría que ver en todo esto algún rasgo de conformismo o de ingenuo idealismo. Antes de esbozar una respuesta, quisiera pasar a considerar otro argumento, en cierta medida opuesto al anterior.

Examinando la obra narrativa de Rosario Ferré, Lucía Guerra-Cunningham admite la importancia que puede tener, para desenmascarar los estereotipos de la ideología burguesa patriarcal, la representación literaria de la ira y la rebeldía femeninas pero, a un mismo tiempo, cuestiona que ese proceso desenmascarador se estructure según el principio de oposiciones binarias (tipo ''esposa respetable''—''negra puta'') y pueda dar como resultado una suerte de ''*anti-märchen.*'' Guerra ve en este rasgo de los cuentos de Ferré ''una derrota ideológica implícita,'' ya que, en su opinión, ''una verdadera liberación'' no puede—no debe—expresarse tan sólo en los motivos de la venganza y la muerte, sino que ''implica imponer los valores femeninos hasta ahora marginados'' (1984:22).

A partir de estos juicios puedo formular ya una respuesta a las dudas planteadas más arriba. Yo no sé si Isabel Allende quiere ''imponer'' algo—intuyo que este verbo no va con sus inclinaciones—pero sí creo que en las novelas y cuentos escritos hasta ahora ha puesto fuertemente de relieve esos ''valores femeninos marginados.''

Como lectora de *Eva Luna* y miembro del grupo social más intensa y directamente apelado por el mensaje intra- y extra-ficcional de la autora, siento que , en lugar de un ''*anti-märchen*,'' ella me propone un mundo posible—o quizás imposible—, afín al del *märchen* o al de la telenovela pero que, a un mismo tiempo, interpone entre mi visión y ese mundo una escritura que erosiona silenciosamente la moral ingenua del *märchen* o de la literatura trivial. Una escritura que despliega y multiplica sin cesar su parasitismo, que mimetiza una y otra vez la mímesis de lenguajes artísticos estereotipados, que incrusta o entrecruza ficciones en el interior de la ficción y que crea así el vértigo de una proliferación indetenible y un encaje al infinito.

No puedo dejar de recordar que los juegos con la ficción y las parodias de literatura trivial tienen varios siglos de antigüedad y que, más cerca de nosotros, entre los prominentes del ''boom,'' hay por lo menos un eximio cultor de ambos procedimientos. Si lo recuerdo es porque creo que tanto el marco histórico amplio como la contigüidad temporal y espacial favorecen el deslinde. Concluyo, pues, abriendo paso al diálogo de las diferencias:

— La mímesis de la estética trivial—especialmente visible en *Eva Luna*—es una de las múltiples manifestaciones del mimetismo polimorfo en que se funda la estética de Isabel Allende.

— Las estilizaciones y parodias de la cultura de masas latinoamericana y la ficción que se desdobla y autoanaliza nunca son en su obra efectos *per se*. En *Eva Luna* son medios complementarios de indagar y desmontar los mecanismos de la manipulación ideológica, el ilusionismo escapista y el fantaseo creativo.

— El pensamiento utópico que asoma intermitentemente en algunos de los lenguajes sociales mimetizados en *Eva Luna*—como la idea de la revolución por el amor—no intenta disimular sus propias contradicciones. En este acto de autodesnudamiento radica su capacidad de denunciar—como en contrapunto—las contradicciones del pensamiento autoritario que le da origen y contra el cual se rebela.
— El valor de la obra de Allende no reside en su originalidad adánica—o ''évica''—sino en la lúcida conciencia de que sólo se puede ser ''original'' llevando hasta sus últimas consecuencias el reconocimiento de que es imposible serlo y convirtiendo, como ella, esa imposibilidad en programa.

Susana Reisz
Lehman College and The Graduate Center of the City University of New York

NOTAS

1. Epígrafe de *Eva Luna*: Dijo entonces a Scheherazada: ''Hermana, por Alá sobre ti, cuéntanos una historia que nos haga pasar la noche . . .''
(De *Las mil y una noches*)

Epígrafe de *Cuentos de Eva Luna*: El rey ordenó a su visir que cada noche le llevara una virgen y cuando la noche había transcurrido mandaba que la matasen. Así estuvo haciendo durante tres años y en la ciudad no había ya ninguna doncella que pudiera servir para los asaltos de este cabalgador. Pero el visir tenía una hija de gran hermosura llamada Scheherazada . . . y era muy elocuente y daba gusto oírla.
(*Las mil y una noches*)

2. El pasaje citado es parte de un trabajo leído en el simposio ''Female Discourses: Present, Past, and Future'' que tuvo lugar en UCLA del 2 al 4 de mayo de 1991. La ponencia, que lleva el título ''Hipótesis sobre el tema 'escritura femenina e hispanidad,' '' aparecerá en el primer número de la revista *Tropelías* (primera revista española de teoría literaria, publicada por la Universidad de Zaragoza).

3. Esta idea, que procede de Yuri Lotman y es central en su teoría semiótica, aparece fundamentada en Reisz de Rivarola 1986: 37-40.

4. Este aspecto de la indagación—el de la intertextualidad como terreno de lucha—ha sido enfatizado por Jean Franco, quien en un excelente ensayo sobre las tareas básicas de una teoría literaria feminista, comenta:

> Todo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética ya que, desde el momento en que empieza a escribir, establece relaciones de afiliación o de diferencia para con los ''maestros'' del pasado. Esta confrontación tiene un interés especial cuando se trata de una mujer escribiendo ''contra'' el poder asfixiante de una voz patriarcal (41).

5. Véanse, como ejemplo típico, los buenos argumentos de Cristina Peri Rossi en torno al tema ''Literatura y mujer.'' Allí refuta, sobre todo, el intento de una parte de la crítica latinoamericana por aplicar clichés reduccionistas a la narrativa hecha por mujeres y por

buscar apriorísticamente en ella algo así como un "eterno femenino," por añadidura subdesarrollado. Ante tan rudimentario esencialismo sólo queda, por cierto, una autodefinición irónica: "¡Heme aquí condenada, pues, a pertenecer a la literatura masculina!" (505).

6. Con este término intento traducir el francés *hom(m)osexualité*, de *homo-* "igual" y *homme-* "hombre."

7. Véanse, por ejemplo, Rojas y Marcos.

8. Véase, por ejemplo, Rojas.

9. Es mío el relieve en ésta y en todas las citas siguientes.

OBRAS CITADAS

Allende, I. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

______. *De amor y de sombra*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

______. *Eva Luna*. Bogotá: Oveja Negra, 1987.

______. "La magia de las palabras." *Revista Iberoamericana* 51:132-133 (1985): 447-56.

______. "¿Tiene sexo la literatura?" (entrevista de C. Bianchi). *Cuba Internacional* 215 (1987): 60-63.

Araújo, H. "¿Crítica literaria feminista?" *Eco* 270 (1984): 598-606.

______. "Narrativa femenina latinoamericana." *Hispamérica* 11:32 (1982): 23-4.

Castro-Klarén, S. "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina." González y Ortega. 27-46.

Ferré, R. *Sitio a Eros*. 2a. edición corregida y aumentada. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1986.

Franco, J. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana." *Hispamérica* 15:45 (1986): 31-43.

González P.E. y E. Ortega, eds. *La sartén por el mango*. San Juan: Ediciones Huracán, 1984.

Guerra-Cunningham, L. "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina." *Hispamérica* 10:28 (1981): 29-34.

______. "Tensiones paradójicas de la feminidad en la narrativa de Rosario Ferré." *Chasqui* 13:2-3 (1984): 13-25.

Irigaray, L. *Spéculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.

Ludmer, J. "Tretas del débil." González y Ortega. 47-54.

Marcos, J.M. "Isabel Allende: *La casa de los espíritus*" (reseña). *Revista Iberoamericana* 51:130-131 (1985): 401-6.

Masiello, F. "Discurso de mujeres, lenguaje del poder: Reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80." *Hispamérica* 15:45 (1986): 53-60.

Moi, T. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London, New York: Methuen, 1985.

Peri Rossi, C. "Literatura y mujer." *Eco* 257 (1983): 498-506.

Reisz de Rivarola, S. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.

Rojas, M.A. "*La casa de los espíritus* de Isabel Allende: Un caleidoscopio de espejos desordenados." *Revista Iberoamericana* 51:132-133 (1985): 917-25.

Todorov, T. *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique. Ecrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.

Entrevista a Isabel Allende

Esta entrevista se celebró el 30 de septiembre de 1991 en la Universidad de California, Los Angeles.

Pregunta: ¿Cuáles cree usted que son las claves de su éxito en América Latina y en Estados Unidos?

Isabel Allende: Yo quisiera saber cuáles son las claves para poder repetirlo; también mis editores quisieran saberlas. En diez años que llevo escribiendo mis libros son todos diferentes y no se sabe por qué pegan. Yo creo tener una explicación para mi primer libro, *La casa de los espíritus*: creo que funcionó porque grandes escritores habían abierto un mercado para la literatura latinoamericana; había unos cuantos escritores que durante 20 años habían publicado grandes novelas; invadieron el mundo con el *boom* de la literatura latinoamericana y ya estaban traducidas sus novelas. Era un mercado ganado, absolutamente. Sin embargo, había pocos representantes femeninos dentro de ese *boom*, casi ninguna. Surgía en ese momento, hace diez años, un interés nuevo en América Latina y en Europa por la literatura femenina (voy a hablar del éxito que tuvo el libro primero en Europa). Luego tiene que haber ayudado mi apellido. Chile había pasado a ser noticia en el año 73, y siguió siendo noticia por mucho tiempo. Hubo muchos movimientos en muchos países europeos de ayuda a los refugiados chilenos, de manera que el nombre de Chile y el nombre de Allende hicieron historia. Cuando apareció una novela publicada por alguien que tenía ese apellido, que correspondía por generación, que vivía en el exilio, todas esas cosas se combinaron: era mujer, tenía el apellido, era el momento. El éxito de *La casa de los espíritus* fue tan rotundo y tan rápido que pavimentó el camino para las otras novelas.

Y en EE.UU. yo creo que en parte se debe al interés por la literatura femenina y a que mis libros son fáciles de leer en comparación con la literatura latinoamericana en general, que es muy barroca. Los americanos no están acostumbrados a leer libros en que el idioma pone trampas, en que hay que hacer ejercicios para poder entender de qué diablos está hablando

el escritor: se cansa la gente. Y nosotros somos muy barrocos, para escribir y para hablar y para todo. Mis libros no lo son tanto como otros; por eso tengo un enorme grupo de lectores que son muy jóvenes, muchachos de High School. También ha ayudado el hecho de que mis libros se estudian en universidades, porque entonces es un mercado cautivo —yo digo "Pobres muchachos, no tienen chance."

P: ¿Podría ser también un factor que tienen ese elemento de realismo mágico que al lector anglosajón le llama mucho la atención, por cuestiones del *boom*?

I.A.: Podría ser un factor, a pesar de que eso ya se ha dado en tantos y tantos libros. El realismo mágico ha estado presente no sólo en la literatura latinoamericana: también en las sagas escandinavas, en la literatura de la India, en la literatura africana está el mismo elemento, y muchos de esos libros no funcionan. Hay muchos libros de realismo mágico latinoamericanos excelentes que en EE.UU. no funcionan, a cuyos autores nadie conoce. Los conocen solamente en universidades porque son parte del programa obligatorio.

P: Esta entrevista va a publicarse en *Mester*, en un número especial dedicado al discurso femenino, que va a incluir un artículo de Susana Reisz sobre *Eva Luna*. Precisamente en ese artículo se cita una declaración suya a propósito de que hablar de literatura femenina le parece una "segregación." ¿En qué sentido cree que es una segregación?

I.A.: Yo creo que las mujeres han sido segregadas siempre, y siguen siéndolo. Solamente el hecho de que cuando se habla de literatura escrita por mujeres haya que agregar "femenina," ya es una forma de segregación. ¿Por qué cuando se habla de literatura escrita por hombres no se dice "literatura masculina," se llama solamente "literatura"? En cambio, cuando somos nosotras las que escribimos, hay que agregarle el adjetivo, porque si no, no se sabe de quién estamos hablando, como si fuera un género menor. Por mucho tiempo se pensó que la literatura femenina abarcaba ciertos temas solamente, y que las mujeres no podían escribir sobre historia, política, filosofía o economía. Por eso pienso que es mejor que las mujeres tratemos de ser parte de la literatura universal, y no formar un pequeño feudo separado dentro del campo de la literatura.

P: ¿No cree, sin embargo, que el simple hecho de que la mujer escriba desde la marginalidad crea una especie de "modalidad" literaria?

I.A.: Yo creo que hay un punto de vista distinto: las mujeres tienen una biografía diferente a la de los hombres, son diferentes biológicamente;

culturalmente, hemos tenido una realidad distinta; por lo tanto, tenemos una aproximación diferente a la vida, a los sentimientos, a los hechos y a la literatura. Y eso lo hace muy interesante, muy novedoso. Yo, francamente, creo que las mujeres están escribiendo libros extraordinarios, precisamente en EE.UU., donde la literatura femenina tiene una fuerza superior a la de cualquier cosa escrita por hombres. Pero creo que parte de combatir la marginalidad es no contribuir a ella: es tomar por asalto el sistema.

P: ¿No sería una contradicción a ello el epígrafe final de los *Cuentos de Eva Luna*? Me llamó la atención que dice: "Y en ese momento de su narración Scheherazade vio aparecer la mañana y se calló discretamente." Es como que a la mujer, aunque cree, aunque produzca, aunque elabore todo un discurso literario, siempre le va a tocar la zona más silenciosa y nocturna.

I.A.: No lo pensé así con el epígrafe en absoluto. Al principio y al final del libro hay dos citas textuales de *Las mil y una noches*. Toda la idea de *Eva Luna* y de *Cuentos de Eva Luna* se basa en la mujer que es una narradora como Scheherazade, que cambia sus cuentos por cosas que ella necesita. Eva Luna los cambia primero por techo y comida, después por amistad, y finalmente por amor, porque seduce a un hombre con un cuento. Scheherazade salva su vida con la narración; reinventa la realidad, la pinta de brillantes colores y entretanto salva su vida. De ahí esas dos citas. Pero en ningún caso pensé que estaba escribiendo en la oscuridad. Por otra parte, me parece una linda imagen; la voy a usar en el futuro.

P: ¿Cómo concibe usted el papel del escritor en las sociedades latinoamericanas?

I.A.: Yo creo que tienen una función muy distinta a la de los escritores en los países europeos o en EE.UU. Y no sé cuál será la función de los escritores en otras partes del mundo, en continentes subdesarrollados como América Latina. En el caso nuestro, el escritor que vive en una torre de marfil, aislado de la realidad, no pertenece a ninguna parte y no interpreta a nadie: no tiene en general lectores, a nadie le interesa lo que escribe. El escritor tiene una posición en la sociedad y en la literatura en nuestro continente en la medida en que es un escritor comprometido. Y comprometido con la realidad. Todos nuestros escritores latinoamericanos de cierto peso tratan problemas sociales: el mito, la leyenda, la historia, la geografía, los problemas de las razas, de la terrible miseria de nuestro continente, de la desigualdad. Los escritores que se entonan en esa onda son los que representan a la gente y se convierten en grandes escritores. Eso tiene una carga de sufrimiento y de esfuerzo que el escritor tiene que asumir. Muchas

veces lo paga con la cárcel, con tortura, con asesinato, con exilio. Grandes libros latinoamericanos desde hace siglos se han escrito en exilio porque la represión ha impedido que se escriban en sus propios países. Y la represión puede ser de muchas clases, no solamente política; a veces económica también.

Yo creo que el papel del escritor en América Latina es un poco el del *shaman*, el del profeta, el del que interpreta los sueños, las esperanzas, los miedos colectivos. Por eso tiene esa posición tan extraordinaria. En EE.UU. sería completamente impensable que un escritor, *porque* es escritor, sea candidato a la presidencia de la república, como Mario Vargas Llosa. Bastaría que fuera escritor en este país para que no tuviera ninguna chance. Y en este país ser llamado escritor político es peyorativo, es un insulto. En nuestro continente un escritor debe ser político, porque si no, ¿de qué va a hablar? ¿A quién interpreta si elude los problemas del hombre y de la mujer de América Latina? Una escritora, una mujer en América Latina que escribe, ¿cómo no va a hablar de la situación de la mujer? Es su tema y va a ser su tema siempre. Y si no lo hace, no la leerá nadie.

P: ¿Aun cuando el mensaje que se quiere enviar parezca un tanto reducido, dado el índice de analfabetismo? ¿No cree que ése es un obstáculo importante para que el ímpetu de liberación llegue al público?

I.A.: Es una tremenda limitación, y a mí me sorprende que a pesar de eso, y a pesar de las limitaciones económicas, de que la gente no puede comprar libros muchas veces y tampoco existe el hábito de la lectura; a pesar de todo eso el escritor tenga esa posición extraordinaria en América Latina.

Hay una anécdota bellísima de Pablo Neruda. Neruda fue precandidato a la presidencia de la república en 1969, cuando se preparaban las elecciones presidenciales en Chile. Se buscaba un candidato que no fuera Salvador Allende para representar a la izquierda, porque Allende ya se había presentado tres veces y había perdido, y había muchos chistes. El mismo decía que iba a poner en su epitafio: "Aquí yace el futuro presidente de Chile." Se buscó otro posible candidato y, como suele ocurrir en América Latina, escogieron a Pablo Neruda porque era el poeta, el Poeta. Y Pablo Neruda se fue a recorrer Chile con su precandidatura. Y dice que iba en un tren por el sur, por el norte, por las minas, por los campos, y el tren paraba y desde el último vagón del tren él le hablaba a la gente lo poco que se le ocurría decirle, y le recitaba algo de su poesía. Y ante su sorpresa, había 200, 300 personas paradas en el andén, casi todos campesinos o mineros, gente pobre, que estaba con su sombrero en la mano y con alpargatas, y la gente recitaba con él en voz alta: se conocían la poesía de memoria. Muchos de ellos tal vez no sabían leer, pero conocían la poesía de Neruda de memoria.

Y yo estoy segura que no existe en Perú nadie que no conozca a Vargas Llosa, o nadie en Colombia que no conozca a García Márquez, aunque no haya leído su obra. Son como hitos, como que representan algo; representan a la gente, cosa que jamás ocurrirá en este país: ser un intelectual aquí no es muy buena cosa.

P: Hablaba recién acerca de que la mayoría de los escritores latinoamericanos estuvieron en el exilio. Me gustaría saber qué significó el exilio para usted.

I.A.: Primero que nada tengo que aclarar que mi exilio fue un exilio dorado, en el sentido de que yo salí de mi país con un pasaporte y escogí adónde iba. Mucha gente sale de la cárcel directamente a una aldea de algún país escandinavo, donde jamás se va a adaptar, cuya lengua nunca aprenderá y donde será siempre un marginal. Yo fui a un país latinoamericano, abierto y generoso como es Venezuela, hablaba la lengua y aunque llegué sola porque iba escapando, después llegó mi familia. Y digo exilio dorado porque no alcancé a pasar hambre realmente —muchas vicisitudes sí, pero no hambre—, y porque si yo no hubiera salido de Chile nunca habría dado el brusco viraje que me condujo en la dirección de la literatura, ni habría madurado como mujer, ni habría descubierto mucha fuerza dentro de mí que nunca había tenido que usar —por lo tanto no sabía que la tenía—; se necesitó el desafío de sobrevivir en circunstancias difíciles para que yo descubriera que tenía eso adentro y pudiera emplearlo. De manera que no me quejo. La vida ha sido muy buena conmigo. Y además tengo la sensación de que he vivido como 90 años, que he tenido muchas vidas, que he tenido que volver a empezar muchas veces. De cada una de estas etapas ha salido algo muy positivo en mi vida: de volver a empezar nacieron mis dos hijos, de volver a empezar nació cada uno de mis libros.

P: ¿En su literatura hubo un gran cambio cuando se pasó de Venezuela para EE.UU.? ¿Repercutió en su obra el hecho de estar aquí?

I.A.: Repercutió, pero no se notó al principio. La escritura es un proceso muy lento, es como cocinar a fuego lento. Y yo llegué a este país sin saber si me iba a quedar. Llegué por amor, porque me enamoré de un gringo, fíjate qué razón más pedestre. Andaba en una gira de conferencias y encontré a este gringo y me enamoré de él. Y me vine a pasar un tiempo con el gringo, porque yo pensé que se me iba a pasar, no pensé que fuera para toda la vida, ni mucho menos. Llegué aquí con un bolso de la Coca-Cola, con la ropa con la que andaba en la gira y me quedé en la casa de él como una visita. Pero yo no puedo estar sin escribir, porque me empieza a doler algo por dentro. En la pieza de él había una mesa chica y una silla y en

ese papel amarillo con rayas que usan los abogados —él es abogado, así que había rumas de ese papel— empecé a escribir cuentos a falta de máquina de escribir, de computadora, de tiempo y de un espacio propio. Porque una novela requiere más dedicación, más tiempo: la única ventaja del cuento —para mí escribir cuentos es más difícil— es que uno trabaja en fragmentos: si uno tiene unas horas libres, unos días libres, puede trabajar. Empecé a escribir los cuentos, todavía con el alma en América Latina, todavía sin haberme trasladado realmente para acá. Las cosas se fueron complicando, se fueron profundizando y terminé casada con el gringo. . .

Los cuentos están todavía situados en América Latina, tienen el tono, el lenguaje de *Eva Luna*, porque además están narrados por Eva Luna. Pero en los últimos años he estado trabajando en otra novela —la terminé hace tres días— y esa novela está escrita totalmente en EE.UU., ya sintiendo que estoy aquí establecida, hablando inglés desde hace cuatro años, y leyendo autores norteamericanos solamente. Y es una novela completamente distinta a todo lo demás que he escrito: tiene otro tono, otro lenguaje, las frases son mucho más cortas, tienen mucho menos adorno, menos adjetivos, es un lenguaje mucho más preciso y delineado. La historia está situada en EE.UU., hay mucho del mundo latino y de la inmigración de México. Es una novela contemporánea situada en California, de manera que no tiene nada que ver con los libros anteriores, y yo noto el cambio.

P: Me interesaba también el tema del exilio porque los escritores como Carpentier o García Márquez que estuvieron en París creo que nunca habrán vivido una experiencia de biculturalidad como quizá puede llegar a haber aquí en California. Habiendo tantos hispanos escribiendo en California, ¿usted se ubica entre los escritores latinoamericanos o entre los latinos que escriben en EE.UU.?

I.A.: Eso no puedo decirlo yo; cuando me piden que haga un análisis de lo que yo he escrito, no sé hacerlo: ése no es mi papel. Y además no me quiero clasificar en ninguna parte, porque el día de mañana me puedo enamorar de un sueco —también me puede pasar— y terminar escribiendo en Suecia otros cuentos.

P: ¿Qué escritores estadounidenses ha leído?

I.A.: Estoy leyendo mujeres, básicamente escritoras negras. Soy muy amiga de Amy Tang, así que he leído toda la obra de ella. También Louise Erdrich, Barbara Kingsolver, en general mujeres. Escriben, como dices tú, desde la marginalidad: una novela subversiva, en un tono muy anti-WASP que me encanta. Ahora estoy con el último libro de Gloria Naylor.

P: ¿Y está en contacto con escritoras chicanas. . . ?

I.A.: No. Ni tampoco con escritores latinoamericanos. En general, casi no conozco escritores en el mundo. En Venezuela estaba muy aislada. No conozco a casi nadie del *boom*. Me he topado con unos pocos de vez en cuando, con José Donoso, con Mario Vargas, pero no puedo decir que tenga amistad con ninguno, porque no ha habido oportunidad realmente. Además no te olvides que es un club masculino.

P: Preguntaba lo de las chicanas porque me parece interesante lo que ellas hacen, porque cuestionan todo el tema del exilio, se apropian de lo americano y su literatura es un producto totalmente sincrético de las dos culturas. Estoy pensando, por ejemplo, en los cuentos de Lucía Guerra, que es chilena también, y donde ella apropia mucho de la cultura de California, por lo que no se puede decir que sea una escritora solamente latinoamericana. Habrá que ver su última novela.

I.A.: Yo creo que es una novela escrita como por un francotirador, como por una persona que no pertenece a ninguna de las dos culturas y está parada en un limbo mirando hacia fuera. Y así es cómo me siento. Me siento completamente extranjera; no es que te diga que estoy infeliz —ni mucho menos, me siento muy contenta, pero completamente extranjera. Vivo de sorpresa en sorpresa; yo creo que eso es bueno para un escritor.

P: ¿Qué opina de la situación actual en Chile, con las elecciones y la retirada a un supuesto segundo plano de Pinochet?

I.A.: Bueno, creo que ganaron "los buenos," por decirlo simplemente. Chile vivió 17 años de una brutal dictadura, en la que las organizaciones sociales y políticas fueron desmanteladas —hasta los partidos políticos estuvieron prohibidos—, y la gente se organizó en la base de la sociedad, de una manera muy valiente y muy efectiva, y derrotó a la dictadura en su propio terreno; y además la derrotó sin violencia. En Chile no hubo nunca un movimiento guerrillero significativo, ni hubo excesos de ningún orden, no raptaron gente: no pasó nada que se pueda atribuir al pueblo chileno como represalia contra la dictadura. Toda la violencia y todo el horror provinieron de la dictadura. De manera que yo creo que está bastante claro quiénes eran los que estaban en lo correcto; por eso digo que "los buenos" ganaron.

Y lógicamente el gobierno que hay ahora es un gobierno de transición. Le toca a este gobierno la difícil misión de desmantelar lentamente el aparato militar, que abarca no solamente lo militar, sino que abarca las universidades, la educación, la salud, sobre todo la economía: los militares están colocados en todas las financieras, en todos los bancos, en todas las

empresas, en todos los directorios de todo. Y hay que ir lentamente quitándoles poder, sin provocarlos lo suficiente como para que hagan otro golpe, porque la estructura militar está intacta y en cualquier momento pueden dar otro sablazo.

Creo que el gobierno lo está haciendo muy bien, con el respaldo de la gente. Lo cual es una sorpresa, porque Chile es un país multipartidista: el que los chilenos se hayan puesto de acuerdo para un solo candidato, un solo programa, y para darle su apoyo a la democracia cristiana, que tiene muchos enemigos en la izquierda en Chile (porque se la culpa en parte del asesinato de Allende) ha sido como milagroso. Se pensó que la gente se iba a poner de acuerdo para eso hasta la elección, es decir, que una vez derrotada la dictadura iba a fraccionarse la coalición. No sucedió: la gente está mordiendo el freno, esperando, yendo paso a paso. Yo veo con mucho optimismo la situación de Chile; es un país que tiene menos problemas políticos, sociales y económicos que cualquier otro país latinoamericano, y no gracias a la dictadura: a pesar de la dictadura.

P: ¿Qué pasa con la izquierda en Chile ahora?

I.A.: Callada está, porque no puede en este momento hacer olitas: se trata de que sobreviva la democracia, se trata de apoyar al gobierno para ir paso a paso haciendo los cambios que hay que hacer. Hay algunas fracciones de la izquierda que son muy impacientes, y que han sufrido mucha represión; esa gente está angustiada y quiere resultados pronto, pero la mayoría del país está con mucha cautela, muy consciente de los peligros que hay. Nadie quiere volver a vivir una dictadura.

P: ¿Qué opina sobre la situación actual de la mujer en América Latina, y cómo ve el futuro? En *Eva Luna* parece usted plantear que una revolución social, una revolución de izquierdas, no va a resolver la situación de la mujer, porque quienes hacen las revoluciones son también hombres, y hombres machistas como Huberto Naranjo. Me pregunto cuál cree entonces que será el camino para conseguir el nivel de igualdad y liberación deseado.

I.A.: Yo he visto los cambios en mi vida. Cuando yo tenía como 30 años, a finales de los años 60, empezó el movimiento feminista en Chile. (Yo era periodista en esa época.) Siempre hubo sufragistas y feministas en Chile, pero bastante aisladas. Un movimiento consistente, con una voz articulada, con publicaciones y con una verdadera presencia no comenzó hasta finales de los 60. Y yo fui parte de ese movimiento, porque tuve la buena suerte de estar trabajando con un grupo de mujeres muy articuladas y muy de vanguardia. Y a lo largo de mi vida he visto los cambios, desde esa incipiente pequeña revolución que nosotras hicimos cuando nos atrevimos

a hablar públicamente, a través de la prensa, de la televisión, de la radio; a hablar de aborto, divorcio, problemas sexuales, problemas sociales, machismo, desigualdad en el trabajo y en la educación, de todas esas cosas por las cuales las mujeres pelearon y siguen peleando. A mi hija Paula le toca beneficiarse de esas luchas que mi generación dio; de manera que para ella hay muchas cosas que *she takes for granted*. Pero si mi hija estuviera en el mercado de trabajo, en vez de estar protegida en la universidad, vería el tremendo abismo que hay entre la situación del hombre y la de la mujer, y se daría cuenta que la lucha no ha terminado. Y cuando mi nieta tenga edad de entrar en el campo de trabajo todavía la lucha va a seguir igual.

Se van a obtener grandes cambios, pero esto no lo voy a ver yo en mi vida. Y no importa. Porque no se trata de verlo en la vida de uno, sino de verlo en camino. Esto es un proceso, un proceso lento, largo y doloroso que las mujeres tendrán que hacer. No nos van a regalar nada. Todo lo que nosotras podamos obtener va a ser por la lucha personal de cada una de nosotras, en todos los campos y día a día. Ahora, yo he visto la lucha y he visto los resultados solamente en ciertos grupos, en mujeres que tienen acceso a la educación y a la información, que viven en zonas urbanas y que han resuelto los problemas básicos de la sobrevivencia. Las mujeres pobres, las mujeres campesinas, las mujeres indígenas, las mujeres que están en zonas aisladas, en villorrios, están fritas, todavía están exactamente igual que hace 500 años. Mira cómo están hoy las mujeres musulmanas: parece que hubieran echado un pie atrás. Hay mucho que hacer, muchísimo. Eva Luna dice en una parte, o Mimí (no me acuerdo): "Esta lucha no termina nunca, por lo mismo hay que darla con alegría."

P: ¿Y ve una diferencia muy grande entre la situación de la mujer aquí en EE.UU. y en América Latina, incluso restringiéndonos a ese medio urbano. . .?

I.A.: Sí. Las mujeres de la clase media-alta tienen en América Latina una situación bastante diferente, entre otras cosas porque pueden pagar otra mujer que se haga cargo de los problemas de la casa y de los niños. Eso no existe en EE.UU. La situación es diferente aquí que en nuestros países. Nosotros estamos a la cola de la emancipación femenina. Y justamente por ir a la cola tal vez podamos evitar algunos errores que han cometido los movimientos feministas en Europa y en EE.UU., que han planteado a veces la lucha feminista de una manera tan radical y tan rabiosa que han alejado a las mismas mujeres del feminismo organizado. Yo creo que eso es un error: no se puede plantear la cosa así, sino que hay que resolverla como se resolvió la esclavitud, como se resolvieron tantas otras cosas: la humanidad llega un momento en que acuerda algo y lo logra, después de una larga lucha.

P: En un artículo de 1983 usted ha dicho que "la historia de la humanidad es una espiral que sube," que existe "una conciencia colectiva, una memoria genética que nos lleva en la buena dirección" (cit. en Marcelo Coddou, *Para leer a Isabel Allende: Introducción a "La casa del los espíritus,"* Concepción, Chile: Literatura Americana Reunida, 1988). Quería saber qué entiende por estos términos de *conciencia colectiva*, de *memoria genética*.

I.A.: Todas las religiones y todas las culturas —cuando funcionan de una manera sana y normal; no estoy hablando del movimiento nazi ni de unos locos que estén en alguna secta—, los grandes movimientos de la humanidad, políticos, religiosos, sociales, siempre tienen más o menos la misma idea de lo que está bien y de lo que está mal. No vamos a llamarlo bien y mal en el sentido cristiano, sino lo que conviene y lo que no conviene, lo que daña y lo que beneficia. Es como que la humanidad sabe, por una conciencia colectiva, cómo es que hay que actuar. Todos queremos paz, todos queremos justicia, todos queremos un mundo en lo posible no violento, todos queremos preservar el planeta, todos queremos que los niños sean felices, todos queremos amor, todos tenemos necesidad de afecto, todos tenemos necesidad de comida. En las cosas básicas no son tantas las diferencias de una cultura a otra. Eso es lo que yo llamo la gran conciencia colectiva, que se repite de generación en generación, de cultura en cultura, por milenios, y crea una especie de memoria en la cual todos entonamos, en la cual todos pertenecemos, que se ve en los mitos, en las leyendas. En todas partes del mundo se habla del jardín del Edén y del diluvio universal y del mito del padre y de la creación.

Cada uno de nosotros como individuo se enchufa en esa memoria colectiva, tarde o temprano. Un artista, cualquier artista, ¿qué es lo que hace? En un plano inconsciente se enchufa en esa memoria y repite o representa algo que es significativo para todos los demás; por eso tiene eco su trabajo. No lo tiene cuando no logra esa cosa que es a nivel inconsciente —uno no la puede provocar—, pero a veces si uno tiene mucha suerte, sucede, y si sucede entona con un grupo enorme de gente. Es también lo que hacen los políticos y los predicadores. Yo pienso que ésa es una gran reserva que la humanidad tiene, que nosotros no sabemos o no podemos usar conscientemente, pero es una gran reserva espiritual y gracias a Dios no la podemos manipular, muy pocas personas pueden. Ahí está, nos mantiene vivos, nos mantiene avanzando: no estamos en la Edad de Piedra. Y tampoco creo que nos vayamos a destruir con una hecatombe atómica; tenemos esa reserva nuestra que nos dice: "Paramos aquí, hasta aquí llegamos." Está sucediendo en estos momentos. El mundo va a tener que desmantelar el armamento nuclear porque ya como que hay una conciencia colectiva de que al primero que apriete el botón volamos todos.

P: En esa misma cita usted dice que la historia es "una espiral que sube," que a ratos parece que pasamos por el mismo lugar pero siempre llegamos a un nivel un poco más alto. ¿Cómo se puede relacionar esto con la situación actual en América Latina y en Europa del Este? A veces parece que avanzamos; a veces parece que retrocedemos . . .

I.A.: Es que nosotros no podemos medir las cosas en un año o en dos años. Nosotros queremos medirlo de un día para otro, porque estamos acostumbrados a la gratificación inmediata de la televisión, y no se puede. Pero a lo largo de la vida, de una vida, de dos vidas, de tres vidas, sí se puede. Y hay que mirar la historia como un conjunto, no en la vida de uno, lo pequeñito que uno alcanza a vivir, lo poquito que uno alcanza a ver. Es tan limitado: la vastedad del mundo, lo complejo de las cosas que están sucediendo son inconmensurables.

P: Y Latinoamérica, en ese camino, ¿cumpliría algún papel?

I.A.: Yo creo que todos cumplimos un papel. América Latina es un continente torturado, un continente que ha tenido una historia vergonzosa, de colonización, de explotación. Todo eso mezclado con culturas indígenas teocráticas —tampoco sería repetible ese esquema en el mundo de hoy. Arrastramos un peso tremendo, pero no estamos donde estábamos hace un siglo, ni donde estábamos hace diez años. Cuando yo salí de Chile, la mitad de la población latinoamericana vivía bajo una dictadura militar, todas de corte sangriento. Han pasado 15 años y ya la situación política ha cambiado, y yo creo que de manera casi irreversible. Lo que hay ahora es una situación económica que tiene que cambiar, porque tienen que cambiar las estructuras. Y vamos a tocar fondo en lo económico, igual como tocamos fondo en lo político, antes de empezar a hacer los cambios.

P: Lo que sobresale de su charla es que, además de esa lucha personal, de todos los días, que usted menciona, también hay una lucha colectiva de la que todos somos parte.

I.A.: Sí, yo no puedo hablar por América Latina en general, pero mirando el proceso chileno, durante esos 17 años de dictadura se crearon innumerables organizaciones a nivel privado de gente que estudió lo que estaba ocurriendo; nos convertimos en los grandes estudiosos de lo mal que lo estábamos pasando, en otras palabras. Estudiábamos la parte económica, estudiábamos la posible democracia, estudiábamos gobiernos futuros, posibles, organizaciones de base. Se estudió y se reestudió y se reinventó todo, y creo que todo eso fue muy bueno, en parte porque produjo una conciencia colectiva de que solamente se podía obtener la democracia y preservarla si todos éramos parte de ella. Antes en Chile había un poco la

sensación de que si uno elegía al presidente adecuado iba a venir como Santa Claus, iba a resolver todo con regalos, todo iba a ser resuelto desde arriba para abajo, como desde una pirámide que terminaba en un rey o en un emperador emplumado que nos iba a otorgar los beneficios de un gobierno perfecto. Los 17 años de dictadura nos enseñaron que eso no es así, que solamente tenemos lo que cada uno de nosotros puede obtener, por una lucha personal y una organización colectiva. Creo que ésa ha sido la gran lección de estos años: la participación de la gente.

P: Ya hemos hablado un poco de su obra y del proyecto que tiene en estos momentos. Pero, ¿cómo ve usted que se ha desarrollado su obra hasta ahora?

I.A.: Yo creo que, en general, lo que yo he escrito está relacionado con diferentes momentos de mi vida. No escribo nunca nada autobiográfico: yo no soy ninguno de los personajes de ninguna de mis obras. Pero cada uno de esos libros corresponde a una etapa que yo he vivido, y corresponde a una emoción muy fuerte, que estuvo conmigo por mucho tiempo, y que solamente he podido resolver a través de la escritura. Supongo que si hubiera tenido plata para pagar un psiquiatra no habría tenido necesidad de dedicarme a la literatura. Pero como no podía pagar un psiquiatra, me sentaba en la mesa del comedor y escribía lo que más me dolía.

La emoción antigua y dolorosa que produjo *La casa de los espíritus* fueron las faltas. Es un libro típico de la memoria: yo construí un mundo que estaba deshecho, yo encontré a los amigos que había perdido, a la familia, al país, el acento, todo lo que perdí. Cuando salí de Chile se quedó todo atrás; me encontré desnuda y sin raíces en un lugar donde no me adapté. Después, pasados los primeros momentos de la sobrevivencia, de tratar de mantener una familia y de alimentar a los niños, cuando ya encontré un trabajo estable, empezó a crecer la angustia adentro: eso de que uno no pertenece, de que uno quiere volver atrás, de que se está todo desmigando como un queque. Fue la nostalgia la que me hizo sentarme a escribir *La casa de los espíritus*, que fue reinventar una familia que se parece a la mía, pero no es exactamente la mía, un país que se parece al mío, pero tampoco lo es —por eso no lo nombro—, un pasado que se parece al mío pero que tampoco es mío.

El impulso que me hizo escribir *De amor y de sombra* fue la rabia contra los abusos de la dictadura. El tema es los desaparecidos, pero la emoción que hay detrás de eso es rabia e impotencia por el maltrato, por la violencia que perdura y que se repite y que se vuelve a repetir y que parece interminable, que no está medida en el tiempo de la vida mía, sino que está medida en 500 años; es un bagaje histórico que uno trae, de impotencia, de explotación, de colonización, de militarismo, de abuso del macho

contra la hembra, del poderoso contra el pobre, del blanco contra el de color. Para escribirlo —me demoré dos años— tuve que hacer una larga investigación porque está basado en un caso que ocurrió en Chile (yo lo puse casi textual; está hecho de ficción, pero todos los datos corresponden exactamente a lo sucedido). En el proceso de esa larga investigación, de entrevistar gente, descubrí no solamente que se me estaba curando la rabia —no curando, sino transformando en acción, en fuerza para trabajar contra esas cosas que me molestaban, en vez de estar pataleando en el suelo como un niñito chico— sino que también descubrí que por cada uno de esos torturadores hay 100 ó 1000 personas anónimas que están dispuestas a dar la vida por salvar a otro. Que por cada uno que delata, hay 100 que abren su casa para esconder a otros. Aprendí esa lección que me sirve y me mantiene viva hasta el día de hoy. Porque si siguiera con la rabia que tenía en 1984, ya me habría muerto de un ataque al corazón.

Eva Luna tiene dos emociones detrás y las dos son emociones felices, por eso es un libro que yo quiero tanto. La primera es que me acepté como mujer. Yo siempre quise ser hombre: es mucho mejor ser hombre; ser mujer significa hacer el doble de esfuerzo para obtener la mitad de reconocimiento en cualquier campo. Yo veía que alrededor mío hombres menos esforzados, menos disciplinados, menos talentosos, menos todo, tenían muchas más posibilidades que yo, nada más que porque eran hombres. Me costó mucho aceptar —y eso me ocurrió después de los 40 años— que yo había hecho las mismas cosas que pueda hacer cualquier hombre, más todas las cosas que ha hecho cualquier mujer, con mucho esfuerzo —es cierto—, con mucho dolor —a veces—, y por primera vez dije: "No está tan mal después de todo ser mujer." Además, siempre quise ser alta y rubia y un día me miré al espejo y dije: "Bueno, siempre voy a ser chica y negra; no tiene remedio." Eva Luna es una mujer que se acepta en la esencia de lo femenino desde que nace; ella nunca se cuestiona la feminidad; se cuestiona los derechos de la mujer pero nunca la feminidad. Y eso a mí me costó muchos años. Crear ese personaje era como decirle al mundo y decirme yo que estaba todo bien. El otro sentimiento es que yo me acepté como narradora. Eva Luna es una contadora de cuentos y en el libro ella dice por mí lo que yo quise decir siempre: qué es lo que significa contar cuentos. A mí me pasa que yo no me acuerdo de los nombres de la gente, de los lugares donde he estado, yo no sé si he visto el Miguel Angel en Florencia, yo no sé si he estado en Venecia, yo no me acuerdo cuántos amantes he tenido, ni los nombres de los señores con los cuales me he casado. A veces se me olvidan los nombres de mis hijos, pero me cuentan una historia y no se me olvida nunca, ni un solo detalle, porque tengo la mente así, enfocada al cuento, y veo el mundo en cuentos, en historias, en leyendas. Siempre pensé que eso era un terrible hándicap en mi vida, que yo era una especie de minusválido retardado. Soy comple-

tamente incapaz de sumar dos más dos, de hacer un pensamiento lógico, lo mío camina en círculos y no puedo explicar cómo llegué hasta ahí (pero funciona, funciona por instinto o como sea, pero funciona). Hubo un momento en que pensé que no soy completamente retardada, sino que mi manera de pensar va por otro lado, y dije: "Bueno, vamos a aceptar eso, vamos a sacarle provecho, vamos a tratar de *make a living with it.*" Siempre me habían dicho "mentirosa," por ejemplo; bastó que empezara a escribir libros y ya no soy una mentirosa, ahora soy una narradora.

Y los *Cuentos de Eva Luna*, cada uno de ellos corresponde a algo que me ha pasado en mi vida, que me ha dejado una huella inolvidable. Por ejemplo, el último cuento de la colección es la historia de Omaira Sánchez, esa niñita colombiana que quedó atrapada en el barro cuando la erupción del Nevado Ruiz. Yo tengo la fotografía de Omaira encima de mi escritorio. Esto fue en el año 85: desde hace seis años yo tengo esa fotografía porque los ojos negros de esa niña enterrada en el barro me enseñaron una lección de vida. Yo después de eso nunca más me he quejado de nada. Esa niña que se estaba muriendo de esa manera atroz —se demoró cuatro días en morir con todas las cámaras de televisión del mundo apuntándola para tomar hasta el último suspiro de su suplicio (y los mismos aviones que trajeron las cámaras de televisión, ¿no pudieron traer una bomba de agua para chupar el agua y sacar a la niña de ahí?)— nunca perdió la paciencia, nunca se desesperó, nunca culpó a nadie. Yo seguí todo el proceso por televisión, todos los días veo esa fotografía y me repito que así es cómo es la vida, como la muerte de esa niña.

P: Ese personaje al que moviliza es a Rolf Carlé. ¿Es que quizá los hombres necesitan más que las mujeres pasar por ese proceso? ¿Las mujeres tenemos los sentimientos más a flor de piel? Me impresionó que el protagonista de ese cuento fuera él y no ella.

I.A.: Yo creo que parte del problema del machismo es que mutila a los hombres de la parte emocional. Yo no creo que sea una cuestión biológica, yo no creo que las mujeres estén más capacitadas que los hombres para sentir las emociones. Es una cosa que la cultura propicia o impide. En la cultura nuestra es típico que "los hombres no lloran". . . y los friegan desde chiquitos. A las mujeres se nos permiten más emociones, más supersticiones. Yo creo que las mujeres por eso son tan buenas escritoras en América Latina, porque están más en el cuento, en la historia.

P: Entonces, cuando usted crea personajes femeninos que son mujeres fuertes, que tienen a su cargo conservar la tradición y la memoria, pero que son todavía muy intuitivas, muy "místicas" incluso (si pensamos en Clara de *La casa de los espíritus*), ¿está reflejando un tipo de mujer que existe, porque así se ha formado, y no una "esencia" de la feminidad?

I.A.: Todos los personajes de mis libros tienen modelos de la vida real. A veces están exagerados, o a veces tomo dos personas para crear un personaje. Excepto un personaje, todos tienen una base de alguien que o conozco o de quien he oído, de manera que yo no creo que invente nada; lo pongo por escrito, pero hay modelo para todo. Si ésa es la impresión que tú tienes de los personajes femeninos de mis obras, es porque así son esas mujeres que he conocido. Clara: mi abuela era así, y creo que no le inventé mucho. Mi abuela podía mover objetos sobre la mesa sin tocarlos, pero, claro, lo exageré: no podía tocar el piano con la tapa cerrada. De manera que no creo que yo esté buscando la esencia de lo femenino, porque dudo que eso exista; yo creo que cada uno de nosotros es diferente, que todas formamos un conjunto de partículas, pero es muy difícil buscar la esencia común. Yo no sé cómo es la mujer, no tengo idea. Ni siquiera sé cómo soy yo.

P: Esa espiral que va para arriba, ¿hay que empujarla o no?

I.A.: Por supuesto que hay que empujarla. Yo creo que hay que empujarla a nivel privado y a nivel colectivo. Las cosas no suceden por azar, nosotros hacemos que ocurran. Esa es una de las cosas que me angustia tanto de la crisis de valores y de la educación que vive hoy nuestra cultura, en EE.UU., en Europa, en América Latina también, yo creo que es mundial (al menos en lo que yo conozco del mundo). Vivimos en un mundo en que no hay consecuencias. La gente está tan aislada, es tan individualista, que no hay un sentimiento de comunidad. Como que el niño no entiende que cada cosa que hace daña o beneficia a todos los que lo rodean, y ésos a su vez a otros y a otros, y que cada acción repercute con un eco interminable en la historia. Yo me crié con esa cosa remachada de que nada de lo que tú haces es intrascendente, de que todo tiene causa y efecto, de todo tú eres responsable. Hoy en la sociedad las cosas parecen pasar por obra de magia. Vas, robas y estás en San Quintín no porque robaste sino porque te pillaron. Te vas a lavar con este champú el pelo y mañana vas a tener una cola de hombres detrás de la puerta, te vas a echar este desodorante y la gente va a caer desmayada a tus pies, vas a servir este café y te va a llegar un hombre con flores en la mano.

P: Por eso quizá la crisis de valores sea buena, porque quizá se destruyan todos esos estereotipos . . .

I.A.: No sé, porque la gente joven no tiene parámetros para juzgar, la gente tiene una actitud muy pasiva y acepta como natural todo eso. ¿Cuánta es la gente que cuestiona eso? ¿Y que lo cuestiona en serio y que se irrita y que cada vez que lo ve le dice a los niños "Pero mira este imbécil"? Muy poca: la gente sigue haciendo sus cosas y ni lo ve. Es muy

pernicioso todo eso. Tú sabes que en Venezuela lo más importante de la cultura es la telenovela. Si tú no ves la telenovela, no eres nadie porque no tienes de qué hablar, no consigues novio, nada. En la casa a mí me tenían prohibido entrar a la pieza cuando estaba la telenovela prendida porque yo empezaba: "Pero mira esa imbécil, con pestañas postizas en la mañana," "Mira ese estúpido pintado de negro: ¿por qué no ponen un negro de verdad?"

P: Por eso Eva Luna escribe telenovelas con otros ingredientes . . .

I.A.: ¡Sí! En esa época me pidieron que escribiera telenovela, pero imposible hacer una telenovela para mí.

P: ¿No le interesaría?

I.A.: Me encantaría, pero para eso tienes que creer en el medio. Yo creo que la telenovela es un instrumento fantástico de comunicación, pero como la novela rosa o la novela de detectives o los *thrillers* o la novela de espionaje, tiene una fórmula que es la que la gente espera, y si tú no le das eso, ya no es una telenovela. Supongo que lo que habría que hacer —pero yo no tengo paciencia para eso— sería tratar de irlo cambiando de a poco, meterse con la telenovela-tipo e irle introduciendo los cambios.

P: Usted me parece que hizo un poco eso con la novela rosa en *De amor y de sombra* . . .

I.A.: No era la intención; si salió así no era mi intención. Yo creo que lo que había detrás de *De amor y de sombra* era más que nada las ganas de contar el asunto de los muertos en Chile. Esa fue la motivación básica.

P: Cuando dijo antes que *Eva Luna* fue inspirada por su aceptación propia como mujer, me hizo pensar si de algún modo el proceso de "feminización" del personaje de Mimí tiene alguna relación con eso o es un personaje que surgió por otros motivos.

I.A.: Yo quería tener un personaje que fuera una parodia, que cuestionara todas las cosas del machismo. Mimí lo hace muy bien: parodia los excesos de lo femenino, todo lo que es ridículo del artificio femenino, y cuestiona la virilidad también. La idea del personaje surgió de Bibi Andersen. Coincidimos en un programa de televisión en España y me pareció la mujer más bella que yo he visto en mi vida: medía como siete pies, y tenía unas piernas, un pelo, uñas, pestañas, labios turgentes, dientes blancos, senos firmes . . . Todo tenía. Luego supe que era un hombre, porque lo dijeron. Llegué a Venezuela con mi modelo, empecé a leer y a buscar todo lo que encontré sobre ella —por eso el personaje se llama Mimí. Mi hija

Paula conocía a una persona que se había hecho la operación [de cambio de sexo] en Los Angeles, y me la presentó. Como ella estaba en un seminario de sexología, conseguí entrevistar a varias y saqué un modelo para toda la parte emocional, lo de las hormonas, todo lo que necesité investigar sobre el personaje. O sea, que ese personaje tampoco es sacado de la manga. El único personaje de mis libros para el cual no tengo modelo alguno es Riad Halabí; no conozco a nadie así, y no te puedo decir de dónde salió porque no sé.

Jacqueline Cruz
Jacqueline Mitchell
Silvia Pellarolo
Javier Rangel
University of California, Los Angeles

Entrevista a Ana Castillo

Realizada el 4 de mayo de 1991, en la Universidad de California, Los Angeles.

Pregunta: ¿Cómo es recibida la literatura chicana en los Estados Unidos en estos momentos?

Ana: Apenas se empiezan a abrir las puertas, yo creo, digamos, en el *mainstream*. Por ejemplo, [de] mi novela *The Mixquiahuala Letters*, la editorial Doubleday, que es una casa grande, ha comprado todos los derechos y va a salir con su nueva edición. Y hay otras oportunidades. A Alma Villanueva también le compraron los derechos de su novela, que salió con Bilingual Press. Así que si estamos hablando de que si el *mainstream*, el *status quo*, está aceptando, pues sí, apenas están comenzando las oportunidades. Si estás hablando del mundo académico, eso sí es otra cosa. Ya llevamos más de quince años. La pregunta depende de en quién estás pensando cuando dices cómo nos están recibiendo.

P: Estábamos pensando en el público en general.

Ana: El público en general va a tener que ver los libros en las librerías y eso apenas cuando tienes una casa editorial que puede distribuirlos, como van a hacer con los libros de Sandra [Cisneros], y Doubleday hace con *The Mixquiahuala Letters*. Ahora, *The Mixquiahuala Letters* ha recibido mucha atención en las universidades, entre los estudiantes, pero afuera de eso, no se encuentra en las librerías. Empezamos una etapa nueva en ese sentido.

P: ¿Y en México?

Ana: Yo sé, por ejemplo, Elena Poniatowska puede decirles, que la literatura de las chicanas ha empezado a gustar en el Colegio México, en la U.N.A.M. y en varias otras universidades donde se leen mis poesías y las

de Cherie [Moraga] y de Sandra; de las poetas feministas, de la literatura feminista más reconocida entre las mexicanas o chicanas.

P: ¿Y por qué crees que hasta ahora?

Ana: Bueno, por eso dije antes [durante la conferencia] que comenzó con el *Civil Rights Movement* hace veinte años. Un poco después, llegaron los otros movimientos: de los chicanos/latinos, afro-americanos, indios americanos, *Student Rights Movement*. Eso fue, vamos a decir, en 1968, que también fue cuando el movimiento feminista de las gringas empezó a tener otra vez ese "pegue." Y cuando llegamos a los años 80 se está sincronizando con el movimiento de las mujeres, con la literatura de la gente, de *U.S. Latinos*; empiezan a juntarse las dos ideologías. Eso fue, digamos, el *catalyst*. Y ahora en los años 80, con el gobierno republicano, cambió el clima y trataron de suprimir los aspectos más radicales de todos estos movimientos. Y así tenemos algo de feminismo pero no muy radical. Lo mismo ocurrió con la literatura hispana; un ejemplo es el que ganó el premio Pulitzer. Se ha llevado dos décadas...es un proceso.

P: ¿Eso sería, en tu opinión, como consecuencia de Reagan?

Ana: No, no necesariamente, hay diferentes cosas que pasaron. Primeramente, yo vi esto con los activistas, hay el que dijo: "*Pues*, I've paid my dues and I would like to make some money and I'm gonna get into *Amway* and I'm gonna make a lot of money there." I was thinking of a particular activist who said, "I'm gonna make a lot of money like Rockefeller did." This is the mentality also of that generation. *Tenemos los otros activistas* that became "anachronistic" because there is no place for them. You cut off the funding, the social funding of C.E.T.A., funds that used to pay for a lot of social programs. There's a very systematic way to get rid of it. Muchos de los programas y las organizaciones de los años 60, 70 en los cuales se podía trabajar en las comunidades, estaban recibiendo dinero del gobierno y poco a poco se les fue quitando. The first programs that Reagan cut were programs that were social services including for senior citizens and abortions, many, many things. Y eso poco a poco va cambiando a la gente. Después de eso llega una nueva generación a la universidad, que tiene *amnesia* y no sabe de la historia y entran estudiantes, me imagino, que tenían trece o doce años cuando llegó Reagan. Crecieron durante su adolescencia sabiendo y viendo eso: that whole kind of CHUPPIE, YUPPIE mentality and that kind of an attitude: "My parents were Chicanos, but I'm not a Chicano, I'm a Hispanic, you know?" So those are all the different things *que pasan*.

P: ¿Y esa situación diferente hace que el tipo de escritura también cambie?

Ana: Bueno, puede ser que con algunas [escritoras] sí. Yo soy una, creo, que no ha cambiado tanto, sino que me he desarrollado. No sólo en términos de técnica, sino como una persona más madura, espiritualmente, y también mis temas feministas están más desarrollados. Pero lo que sí permite [esa situación] son oportunidades, a personas que no son *minorities* a entrar y publicar bajo el nombre de ser chicano o hispano o lo que sea. Sí, se van a ver más que una persona como yo. Lo que yo escribo siempre, por lo menos, incomoda a las personas, es como una confrontación con el público. Sería mucho mejor decir: "Ana Castillo es una cuentista y sus cuentos qué chistosos y lindos y bonitos de crecer como chicana y de todas las costumbres que tienen los mexicanos." La gente no quiere oír que yo diga: "Estoy hablando como una mujer de este color y cómo me han tratado y del racismo." Mas tengo fe, tengo fe que hay por lo menos el espacio para que yo pueda seguir. Somos tal vez una, dos, tres o cuatro [escritoras más] pero la mayoría no van a [ser críticas de la situación]. O sea, que yo pienso que no tuve que cambiar. Nunca quise cambiar y es lo que me da mucho *relief*; el saber que no lo tuve que hacer, nunca. Pero sí hay más oportunidades ahora para las que nomás hablan del sistema en términos culturales, que no amenaza a nadie. It's about assimilation.

P: Hace dos semanas vino Norma Alarcón a la universidad y dio una conferencia. Se refirió a un coloquio que hubo en Tijuana...

Ana: Sí, tuvieron dos o tres.

P: La profesora Alarcón mencionó el conflicto que ella percibe entre el intelectual chicano y el de México. Un conflicto que a ella le pareció de clase, realmente. ¿Qué podrías decirnos? ¿Crees que exista esa problemática?

Ana: Ella se refería a una serie de conferencias que se iniciaron entre las feministas mexicanas y las chicanas. El movimiento [feminista] comienza, en otros países como en este país, primero con la clase media. La clase media es la mujer blanca. México no fue excepción. Además, las feministas de América Latina veían a las chicanas como del primer mundo, con privilegios de los Estados Unidos, sin saber del racismo que tenemos aquí, de la realidad económica, de la historia de nosotras aquí en los Estados Unidos. Piensan desde luego, como yo decía en la mañana [durante la conferencia] que soy una gringa, somos gringas y tenemos todos los privilegios de una persona blanca de clase media. Entonces, ellas les dicen a las chicanas: "Ustedes tienen más privilegios porque son de los Estados Unidos." Ahora, las chicanas dicen: "Pero ustedes son las que tienen criadas y son blancas y güeras y han viajado a Europa y siempre han tenido esta vida de privilegio." Y así fue, pero eso ha ocurrido en todos los países, en términos del movimiento feminista. Después llega el tiempo cuando em-

piezan a decir: "Ah, ¿y qué tal?, vamos a empezar a hablar del color y de la raza." Alguien precisamente en Oregon, donde estuve ayer me preguntó: "Elena Poniatowska —una española me preguntó— había dicho que la mujer en México está en la misma condición que la gente indígena. Y dijo que las mexicanas se enojaron. ¿Qué crees, qué opinas tú de esto?" Le dije: "Bueno, me parece que es la misma comparación que hicieron en los años 70 las mujeres blancas aquí." Ahora, diez años después, las negras, las *Afro-Americans* contestaron, cuando por fin tuvieron voz dijeron: "¿Y qué tal si fueras tú negra, afro-americana?" Decían: "White women are in a condition just like Black people." "But, what if you were a Black woman?" And that's what it sounds like to me. And that's now what has turned out to be this multiple oppression. But we keep going.

P: Entonces, ¿les cuesta encontrar puntos de confluencia con las feministas, por ejemplo de México, o las feministas blancas de acá?

Ana: Todo depende. Cuando se hace un análisis, se tiene que hacer a través de la historia. La gente mexicana-americana de los Estados Unidos no tienen la misma historia que los negros, los afro-americanos, y sencillamente por eso tenemos cosas muy en particular que tenemos que discutir y entender. También, la relación de nosotros con el anglosajón es muy diferente a la relación que tienen los afro-americanos con los anglosajones. Tenemos que empezar por eso. Y también las feministas en otros países tienen que empezar a ver eso; cómo funciona el racismo en cada país. Por ejemplo, en la Sorbonne me preguntaron del racismo en los Estados Unidos, una feminista, y yo le dije: "¿Pues qué tal el racismo que tienen ustedes aquí con los de Argelia, los que se parecen a mí? Ando en la calle y me piden el pasaporte porque me parezco a una *North African*." Y no querían contestar. Quieren hablar de los Estados Unidos pero no quieren hablar de su propio país y de su historia. Ellos están explotando a su gente también. Y es todo, todo, no se puede separar. Eso se empezó a entender poco a poco aquí en este país con el desarrollo del movimiento feminista. Por ejemplo, [Adrienne Rich] es una de las feministas americanas que dice, como había dicho Virginia Woolf: "As a woman I have no country, I have no country." Dijo Adrienne Rich: "I once would have said—with a quote from Virginia Woolf: 'As a woman I have no country' except that I do have a country and it's the United States," and she has to acknowledge what the United States has done to the world. Ella dijo eso creo que cuando fue a El Salvador. Y vio y dijo: "Yo soy, yo sé que soy americana, cómo voy a decir que no tengo nada que ver con lo que está haciendo mi país. Yo vivo allá, yo trabajo allá, gano mi dinero allá." Y así.

P: Con esto de tener distinta historia, ¿ves un poco ese mismo problema entre chicanas de distintas áreas? ¿Te identificas como una chicana de

Chicago? ¿Ves alguna diferencia entre ser chicana de una u otra parte de los Estados Unidos?

Ana: Sí, claro que sí. Eso es lo que le quise decir al muchacho cuando dio su ponencia esta mañana. No que Angela de Hoyos no llegó a mí. Yo la llegué a conocer. Yo la conozco. No es que el Movimiento Chicano no llegó, pero la tejana-mexicana es otra persona, de otra cultura. Tejas se ve aparte de todo. En Chicago somos las primeras generaciones. Y eso tenemos que reconocerlo; que le afectó a ella en su carrera, en su poesía porque estaba allí, no que ella no podía afectarme a mí como chicana, eso no era lo que quería decir [en la discusión después de la conferencia]. Yo como chicana de Chicago soy de primera generación de México. La mayoría de los mexicanos en Chicago son mexicanos, son nacidos en México, o si no, son hijos de padres mexicanos. En California la mayoría ya lleva varias generaciones, pero también en Los Angeles hay mezcla de los que están llegando de México y de Centroamérica. Ahora, de Nuevo México sabemos que llevan como siete generaciones allí. Tienen sus raíces en España y con los indígenas americanos, que [sólo] algunos lo admiten. No dicen que tuvieron 25 años que fueron parte de México en su historia. Fueron parte de España, y México después obtuvo su independencia. Durante 25 años fueron parte de México y después llegó los Estados Unidos. ¿Cómo es posible que no les iba a afectar a ellos? Estaban hasta allá en el norte donde ni llegaban los mexicanos. Vivían con los curas de España. Nunca llegaron a verse como mexicanos. ¡Claro que nunca se han visto [como mexicanos]! Yo ahora lo entiendo, pero mucha gente dice: "Ah, se creen españoles." Pero es que nunca llegaron a tener relaciones con México. ¿Cómo va a decir esta misma gente ahora: "Soy chicano"? Algunos, que tienen *political consciousness*. Pero, ¿cómo se van a llamar chicanos? Mucho menos se oye decir que sean mexicanos.

Estoy hablando de Nuevo México, del estado. Allí la gente no dice que son mexicanos, porque no lo son. Entonces si vamos a hablar de la chicana, ¿de cuál estamos hablando? La historia depende mucho de la región. En Oregón hay personas, muchachas en MEChA, que nacieron en Portland. Son mechistas de allí y sus abuelos son de familias llegadas de México y ellas iban a las escuelas en los ranchitos, donde eran las únicas de habla hispana, y tienen eso dentro de ellas. That's a different kind of Chicana than you're going to find in L.A.

P: Ahora, entre las chicanas de aquí en Los Angeles, por ejemplo, tenemos en MEChA-U.C.L.A. diferentes puntos de vista; nacionalismo, marxismo, etc. ¿Cómo crees que se pueden unir? ¿Cómo crees que la chicana de Chicago puede entenderse mejor con la chicana de Los Angeles? ¿Por la historia? *O sea*, how could we bring that gap together within the Chicanas from different states?

Ana: You have a couple of questions there. One of them is the history of nationalism in MEChA and the other one is regionalism. And then the third one is Marxism. I don't know how many MEChAs are identifying themselves as Marxists still. But I do know that there is an ongoing controversy, if you will, with the Nationalists and the non-Nationalists. I suppose what I can do is just address it from my own perspective. This was very important for us in the 60s, early 70s, to have a sense of Aztlán, a place to be, but as a mythical place. Not that you were gonna go out and start a revolution. At this point though, from my feminist perspective, but I don't meant to say "feministically" [sic], towards male members or women who have conflicts about feminism. I'm looking for a broader vision for us as a humanity and part of that means breaking down nationalism and understanding what nationalism means. Nationalism, on the one hand, will always mean that someone is going to be left out—someone will always be oppressing somebody else—and that war is an unavoidable fact of life. Those are some of the things that we understand from nationalism. . . . We talk about racial pride or cultural pride. Yes, we need to regain our self-respect, but self-respect does not have to equate to that kind of militant agenda. And I know that I've had some *mechistas* ask me about that, and had trouble because I don't go for nationalism.

P: Quizás era necesario históricamente, ¿no? Eso es parte del proceso.

Ana: Sí, fue necesario en ese tiempo, hace 20 años. Es lo que le digo a la gente, fue necesario porque fue un tiempo muy radical donde la gente decía: "Ya basta, ya estoy cansado. Y además hemos revisado la historia, el Tratado de Guadalupe Hidalgo y sabemos que todos fueron muy 'chuecos' con nosotros en Nuevo México y California." Y sí, todo era cierto; pero ahora, ¿dónde estamos y adónde vamos a ir como seres humanos? ¿Cómo vamos a seguir? ¿Dónde van a estar los hijos de nosotros si no tenemos agua, si no tenemos aire, si no tenemos tierra para ellos, para sembrar? ¿Adónde nos vamos a tener que ir? A mí no me importa que sea mi hijo afro-americano, blanco, o negro o moreno como es, mestizo: va a tener que comer de esta tierra y tomar de esta agua; es lo mismo. Tenemos que llegar a un punto donde podemos empezar a pensar así. Eso es parte de mi feminismo. Es llegar hasta allá. Y claro que nunca nadie me va a quitar que soy chicana. No me van a quitar el respeto que yo me tengo a mí misma, yo misma como mestiza.

P: ¿Entonces el propósito del escritor, intelectual, chicano ha cambiado desde el Movimiento hasta ahora?

Ana: Yo creo que por lo que yo he visto, sí. Ahora lo que está dominando más es el pensamiento de la mujer. A los hombres, para ser sincera, no les

he hecho mucho caso, no estoy en sus discusiones, no sé qué están haciendo. Lo que yo veo, es que están todavía más o menos como un disco rayado. Saben que han fallado pero no saben exactamente cuándo ni cómo, pero fueron muchas cosas, muchas cosas. We can never underestimate the backlash of the U.S. government for one, and then all the internal conflicts and those kinds of divisions: whether they were Nationalists or not, these are the kinds of things that are holding us back. I'm a poet and a visionary, so I'm not always very practical. And so in my dream of what I would like to see would be that we could move on as a humanity. And it's not about assimilation, it's really about looking for ways for us to survive as people. Y como dije antes, nunca en ningún momento decir que no estoy orgullosa de ser mexicana o mexicana-americana. It's not to assimilate. But that cultural diversity that they talk about in the universities is another word for tolerance. But it's not, for me, eventually about tolerance, it's for us to become human beings. But we can't be there yet. So what we have to do first [as we are doing], by way of MEChA and by way of calling our literature Chicana literature, is to gain certain kind of respect that we deserve, that we need to have acknowledged.

P: ¿Por eso te parecía ideal que en algunas generaciones los departamentos de inglés se convirtieran en American Studies? Entre ese ideal y hacer un departamento de Chicano Studies, ¿cuál eligirías?

Ana: Bueno, hablaba aparte de los estudios étnicos. Yo no estaba hablando de la sociología. Hablaba de la literatura. Decía que para aceptar la realidad en los Estados Unidos tenemos que apartarnos de la tradición anglosajona y no solamente como chicanos pero como gente que vive en la realidad de este país; que somos asiáticos y afro-americanos todavía no lo aceptan en los departamentos. Solamente [otorgan] un puesto muy *tokenized* a una persona que puede dar clases en todo: Women Studies, Third World Studies, you know, a multidisciplinary person in the department. So we have to realize that we're moving to a time when we not only have to do that, but do that for the students who are there. Not only as a curriculum, but the students deserve that representation, if the United States is ever going to say that we are in a democracy at least in terms of ethnicity or race.

P: The literary tradition of Chicano literature, as far as you see it, do you see it coming more from the Anglo world than from Mexican literature itself?

Ana: You can't, that's just it, you're trying to place it from an academic point of view and Chicano literature, Chicana literature is a living literature. It's the literature of the people now. The mistake was when early

critics were looking at Chicano literature. Their mistake was to make certain assumptions. The assumptions were—and this was all kind of worked out—that most Chicano writers and Chicanos were from rural backgrounds and that they sort of just erupted as writers at some point like . . . *y no se lo tragó la tierra*, like I am a writer as little Antonio is, I am a writer, suddenly. Well, they each have very different educations. I think the problem isn't in the English Departments but aside from that. What people are starting to finally realize is that, and this is just very common sense: a good writer is a good reader and he will read, and she will read anything she can get her hands on or anything he can get his hands on. I think Gloria Anzaldúa wrote on *Borderlands* about reading cowboy stories, in South Texas. People will say to me, "Well, you dedicated your novel to Julio Cortázar." I was teaching myself to write through traditional Latin American literature. In my novel *Sapogonia* you're gonna find, it looks like an international array of appearances. Music from Wagner to Agustín Lara, you know, all of this kind of stuff. And people will make very, very ignorant assumptions about Chicano [literature].

It might surprise you to know that Norma Alarcón *y* Lucha Corpi are both very big Raymond Chandler fans, some of the things you would least expect—and Lucha Corpi just finished writing a mystery novel.

Where would you put that? In American Literature, right? Pero ella es mexicana, vino de México a los 20 años.

P: Como hemos tocado el tema de literatura y realidades sociales, me pregunto: ¿Cuál va a ser la relación en el futuro del pueblo chicano con México? ¿Cuál es tu opinión? Mencionaste durante la conferencia el tema del exilio en relación con la experiencia de la escritora chicana, en particular. ¿Crees que la literatura chicana es una literatura en el exilio, la cual replantea o redefine la cultura mexicana?

Ana: Here's what I think . . . here's what I kind of see, and I perceive. I think in the 70's, in the height of the Chicano Movement, there was a great deal of desire on the part of Chicano activists to go back to *México*, to find a place. The whole going back to relooking at the pre-conquest cultures, and going and seeing the *ruinas* and doing that kind of stuff. That was part of that whole sense of "Where do we belong?" *No somos de aquí, ni de allá*, so let's try to claim our indigenous part—the part of our ancestry. I think that was part of that time. How I see it in the future, the 90's to the 21st century? I see Chicano literature as just a name, "Chicano Literature," integrated perhaps in what we would say American Literature, a literature that is not only from North America, but American Literature. It is really going to be looked that way, accepted by the world, *incluyendo México*. Ahora podemos preguntar si nos importa tanto o no. Hoy en día

los libros, las poesías y demás se están estudiando en México, pero se estudiaron hace 10–15 años, en Alemania, en Francia y en Londres. Hay interés en Sudamérica por la literatura de los chicanos. "¿Quiénes son estos chicanos?," se preguntan. Como dije en la mañana, hace casi 10 años se publicó ese librito mío [de poemas] en la India. Y así va. La pregunta ya no es que si nosotros estamos tratando de hacer la conexión—la conexión ya se ha hecho al mundo y México va a ser uno de los lugares que va a decir: "Sí, tenemos algo [en común]." Porque estamos siempre en diálogo con la cultura mexicana directa o indirectamente. Porque la cultura que tenemos aquí como chicanos es mexicana y mexicana-americana.

P: Te preguntaba porque de alguna manera yo pienso que se redefine o se replantea la identidad chicana por medio de esos signos mismos, que a mi parecer, fueron apropiados inicialmente por el PRI con el propósito de afianzarse en el poder.

Ana: ¿Tú crees que están usando la literatura chicana?

P: No. O sea, en mi opinión, se retoman esos signos culturales, dentro del movimiento chicano y se replantean y se redefinen. Mi pregunta iría más por si esa redefinición o ese replanteamiento no es un reto ante el sistema priísta que ha dominado por estos últimos 60 años en México. ¿Puede ser una oposición desde afuera?

P_1: Es lo que te quería decir yo hoy. Que el exilio chicano es la oposición al PRI, al discurso hegemónico de México. Ustedes se tuvieron que ir —o tus padres se tuvieron que ir— porque no había un lugar, económicamente, en México.

P_2: O una voz política...

P_3: Claro, la oposición.

Ana: Pero, por un lado eso es cierto; por el otro hay en la ideología chicana de Aztlán una mitad que es de México, y que también es parte de los Estados Unidos y mucha, mucha de esa gente es gente que siempre ha estado aquí. No son nomás los que vinieron para acá. Como cualquier otro país al cual no le gusta que su gente se vaya, a los que venían les decían *Traitor or Trash*—los traidores o la basura solamente se vienen para acá. No nos daban importancia; cuando volvíamos, no decían: "¡Ay pobres, no les dieron trabajo!" No, ellos decían: "Nomás los traidores y la basura se van y nos dejan." Están más dispuestos a aceptar a los gringos que a los mismos mexicanos. Eso lo comenté, en mi novela *The Mixquiahuala Letters*, de que mi mamá se había ido porque no tenía trabajo, aunque quiso a su país.

Pero eso es, como digo, que generalmente no se ve así en México, no se dice: "Ay pobrecitos, se tuvieron que ir." La gente pobre puede ser que lo diga pero no la gente que tiene voz.

Sí, uno puede decir eso, tú sabes y yo sé que así pasó.

P: Acerca de ese trabajo [*The Letters*], es difícil saber cuál es el final por la forma, la técnica que usas, uno se queda, como lector, inseguro de...

Ana: ¡De sí mismo! Am I a reader or am I not?

P: Sí, pero también de la misma identidad de Teresa, o de Alicia. O sea, ¿se han encontrado ellas o todavía están luchando? ¿O se van a dar por vencidas, no? Está ese conflicto, como lector. I mean, what do you see?

Ana: You read it each way—you decide for yourself—this is why it has different readings: the cynic, the reading of the conformist, and the quixotic, so whatever you choose for yourself. If you consider yourself a cynic, you will read that version of it. That's never going into my personal philosophy. Even the technique, even in my poetry, I'm never a linear writer. I never carry you through beginning, developing the plot, and end. Because I don't think that life is that way. You have a million variations and exits, like on the freeway, where you can keep making choices or redoing them. Since I started out as a painter, as a visual artist, it was important for me, and it's always important for me, to visually do things with the printed word. But I can see that because in the tradition you are trained to say, "This is a plot, and here's the beginning, the middle and the end" . . . For example, I have a short story called "Ghost-Talk" in *Cuentos chicanos* and this professor was telling me last week at Berkeley it's a "non-story" because it doesn't have a plot. Well, actually, what happened was I was writing it, was having a very good time writing this and I thought, "This doesn't have a plot!" I can go on like this forever or I can develop a plot. So what I did was, towards the very end, there's a little plot and this is just going on and on and on; it's like a little plot and then, suddenly, it finishes. But that's because I do write a lot with the stream of consciousness, and a lot of pointed connections.

P: Does that in any way reflect the "limbo" that maybe the Chicana person has to deal with, in regards to identifying himself or herself?

Ana: I think that's for you, really. I know you don't want that responsibility as a reader, but you got it.

P: And it's kind of frustrating too, because sometimes you look at literature, in a sense, for an answer to the self-search that you're dealing with. . .

Ana: But see, that's where the philosophy comes in, the personal philosophy of an individual. Each of us makes our own path, and for me to guide you, it would be ultimately Teresa's path, not your path. And so the very least I could do is give you a variation of choices. Just to kind of alleviate that. I would have liked to have done many, many more, like a maze, because we [writers] can do that. So that's really what it comes down to. There is not a definitive Chicana answer.

P: Teresa de Laurentis dice que esta característica anti-narrativa es algo típico de la escritura femenina. Como que tratan de hacer una cosa mucho más abierta...

Ana: Spirals and circles and weird not linear things. Mucho de eso es la literatura feminista.

P: ¿Estás de acuerdo con eso o descartas que se pueda hablar de que la escritura femenina tiene ciertas características propias?

Ana: Yo creo que sí tiene. Sí tiene, pero también se ha desarrollado a través de los años, poco a poco. Tiene una influencia ahora con los estudios de los *physics*. Para mí, *quantum mechanics* es algo que tiene mucho que ver con cómo yo veo la vida. Me han preguntado, especialmente por eso del feminismo, que si es cierto que nosotras las mujeres no pensamos *linearly*. We think in the spiral, or we think in circles. I didn't start out that way, but maybe, fundamentally, that was true because that's the only way that I could think of writing. So maybe it is true—maybe women do think differently from men. I'm a self-taught writer. No es que nunca haya estudiado, sí he estudiado, pero de la literatura no. I was a self-taught writer, I could do anything I wanted. Nobody was telling [me what to do]. Nobody said to me, "You have to have a beginning, a middle and an end." And so I started out before I could even write a novel. I thought, "I want to play with the tenses, and I want to do it this way"—I had a visual idea of time. I would still want to move us in literature through time like that; like an onion through infinity. I wanted to see if it could be done. We're still trying to work that out. So the best I could do was these possibilities, and I thought, "How many more can we have?" There's just so much that we can still do in literature. And in *Sapogonia*, this second novel that came out a year ago, Teresa and Alicia both make cameo appearances and so I also have that. And the other thing is that I have an affection for my characters, and so they come and they make their appearances. So we have a little bit of an idea of Teresa—but not really, she just makes a cameo appearance.

P: What are you working on now?

Ana: I just started working on a new novel based on New Mexico, on a family of New Mexican women. It's called *So Far From God*. . . "Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos." I also have a new book of love poems I'd like to get back to, called *I Ask the Impossible*. I would like to bring out that book of Chicana-Mestiza feminist consciousness theory called *Massacre of the Dreamers*, which I finished last year and I would now like to send it out for publication. Some of the essays are being published in different places. And I put my book of poems out of print and would like to put together *The Collected Poems of Ana Castillo*.

P: Do you prefer to write in a specific genre?

Ana: I do like poetry very much. Poetry, as I have heard all my fellow poets say, is a gift. You don't say, "I'm gonna sit down and write poems." But the novel is fun for me. It's a nice long commitment project. I feel very invested in my characters, and that's a different kind of discipline.

P: ¿Con qué obra te identificas más? ¿Cuál prefieres?

Ana: Es muy difícil, yo creo que no la he escrito. Yeah, because you separate yourself every time you finish something. *Sapogonia* la terminé hace 6 años, aunque salió apenas el año pasado. Ya te puedes imaginar la distancia que siento con esos personajes. Dura como un año, viven en uno como un año, pero después ya no. Los personajes que están en *Tan lejos de Dios* they are all make-believe. There's not much of me in there, really. There's me in all of them, but there is not me in there. Yo creo que me identifico más con las poesías, pero no con todas.

Jacqueline Mitchell
Silvia Pellarolo
Javier Rangel
Xochitl Shuru
Leticia Torres
University of California, Los Angeles

Conversando con Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas y Soledad Puértolas: "Feminismo y literatura no tienen nada que ver"

Esta conversación tuvo lugar en la Universidad de California, Los Angeles, el 3 de mayo de 1991.

Barbara Zecchi: Para empezar queríamos haceros una pregunta muy general. En EE.UU. nos llama mucho la atención que tantas escritoras españolas digan que no son feministas. ¿Cuál es vuestra postura al respecto? ¿Sois feministas? ¿Qué es el feminismo en España?

Mercedes Abad: No creo que la manera de abordar los problemas de la literatura —o sea, cuando estás ante un trabajo creativo— no creo que lo aborde de manera distinta una mujer qu un hombre. Los problemas que se te presentan al enfrentar tu trabajo son exactamente los mismos. En el caso concreto de la literatura erótica, lo que siempre se ha dicho, a propósito del desconocimiento por parte del hombre de la sexualidad femenina y del cuerpo femenino, no es diferente del desconocimiento por parte de una mujer del cuerpo masculino, de la sexualidad masculina; que es algo que también se puede dar.

Entonces creo que jamás lo he abordado desde ese ángulo, desde reivindicar a la mujer. . . Simplemente soy una mujer y eso de alguna manera ha conformado mi sensibilidad de una forma distinta. Evidentemente, debe de haber variado alguna cosa el hecho de ser mujer, de ser bajita, de haber nacido en la clase social en que he nacido. Sin embargo, el hecho de ser mujer no lo valoro por encima. . . Creo que muchas veces es más importante la clase social de la que procedes que tu sexo. Es más determinante porque si una mujer puede acceder a unos estudios tiene evidentemente más posibilidades que un señor nacido en una clase social baja. Entonces veo el factor sexo como uno más de los muchos aspectos que han condicionado mi escritura.

Barbara: Entonces, ¿tiene sentido un simposio sobre la mujer (como éste en el que estamos participando)?

Cristina Fernández Cubas: Para mí tiene sentido. Es que aquí hay un problema. . . A veces estamos diciendo lo mismo con palabras distintas y no nos ponemos de acuerdo. Ninguno de nuestros libros se puede considerar feminista. Cuando nos preguntan "¿Es Vd. feminista?" lo que entendemos es si estamos trabajando activamente en una organización que lleve este nombre.

Mercedes: Es decir, si actúas como portavoz de tu sexo. En este sentido, por ejemplo, no lo soy.

Cristina: Yo tampoco. Y además hay otra cosa: hay escritoras que ahora quizá se están desmarcando, pero que en un momento han dicho que ellas cuando se ponen a escribir tienen que pensar: "soy mujer, soy mujer," veinticuatro horas al día. Yo ya lo sé que soy mujer. No me lo tengo que recordar.

Mercedes: Además lo sabes y punto.

Cristina: Y es que literatura y feminismo no tienen nada que ver. Para mí un libro feminista es un libro que hace bandera de una serie de ideas feministas. Y por otro lado, creo que también se exagera en cuanto a que se habla mucho de la discriminación de la mujer. O sea, se nos aplican a veces, cuando sales fuera de España, unos esquemas que no son los nuestros. Porque, por ejemplo, en España la mujer, como en muchos países, ha estado y está discriminada, pero en las pocas cosas en que no lo está es en el mundo artístico.

Barbara: ¿No tenéis problemas de discriminación?

Cristina: No. Tenemos los mismos problemas que los hombres. Y además en España ha habido siempre mujeres escritoras. Cuando yo era pequeña estaban Carmen Laforet, Ana María Matute, poco más tarde Carmen Martín Gaite. . . Mujeres de éxito, que ganaban premios muy prestigiosos en la misma competencia con los hombres, en iguales condiciones. A nadie se le ocurría, en ningún momento, hacer una antología de esas tres mujeres. A nadie se le ocurrió decir "son femeninas," en absoluto. Esta es una cosa posterior. Hemos nacido en un país en el cual ser escritora era una cosa natural. Puede haber discriminación en otros tipos de carrera.

Mercedes: Yo creo que sí hay discriminación. Lo sé por una amiga que trabaja en el laboratorio de una fábrica en que las mujeres cobran menos en el mismo nivel de responsabilidad por el simple hecho de ser mujeres.

Cristina: Existe. Y luego, también, el intento de que las mujeres no accedan a ciertos grados altos. Ahora, en la escritura. . . ¡por favor!

Vicente Carmona: Al respecto de eso, quería hacer una pregunta a Soledad sobre tu libro *Todos mienten.* ¿Por qué eliges a un narrador masculino?

Soledad Puértolas: Esta misma pregunta me choca, porque no la hacen a los hombres. ¿Por qué choca que una mujer asuma una voz masculina? También lo hago en *El bandido* y era lo primero que me preguntaba todo el mundo y yo me quedaba perpleja. Nunca pensé que nadie me iba a preguntar esto. Me salió. Como escritora soy libre y cojo realmente la voz que viene a mi cabeza. Estos dos narradores, tanto en *El bandido* como en *Todos mienten*, son, a lo mejor, un tipo de hombre que me interesa y al que he elaborado en diversa manera. ¿Por qué no me preguntan por qué escojo a una mujer? Es que da igual. Es que yo, cuando escribo, no soy mujer. En este sentido soy también hombre. Soy de todo. . . O sea, soy una persona con capacidad para escribir, espero. Y si no, me lo creo en ese momento. La tenga o no la tenga. Y me meto en un personaje, sea hombre, sea mujer, sea mono.

Mercedes: En una crítica de *Libertinajes sabáticos,* que era una buena crítica, me reprochaban que no hubiese asumido voces femeninas.

Soledad: Que es lo que, parece, esperan de ti. Yo creo que allí sí que hay discriminación: y es que a la mujer, una vez que ha escrito y que ha publicado se le lee de otra manera, porque se le lee esperando que aporte algo respecto al mundo femenino, y si aporta algo respecto al masculino causa perplejidad. Porque claro, esa pregunta se hace pensando que yo sólo debo escribir sobre mujeres, lo cual me parece una injusticia tremenda. Yo voy a escribir de lo que quiera y como lo han hecho los hombres siempre.

Cristina: Pero ahí entramos en otra cosa. Las mujeres leen mucho en España también. Pero una gran parte de estas mujeres lectoras, cuando leen, están buscando el espejo: se identifican con la protagonista y buscan sus problemas en ella. Y eso no es exactamente literatura.

Mercedes: En literatura tú te identificas con un protagonista masculino y eres mujer. Te identificas con su concepción del mundo, con su manera de ver la vida.

Soledad: ¡Cuántos héroes de la literatura, siendo de distinto sexo al mío, han sido héroes con los que me he podido identificar! Y cuántos hombres se identifican con un personaje tuyo femenino, porque han conectado con él. . . O sea, que lo del sexo en la literatura me parece que no es lo adecuado. Me parece que lo de literatura de mujeres es un problema que estaría mejor planteado en un departamento de sociología, o de psicología; pero en un departamento de literatura no es un problema relevante, porque los problemas que tiene un escritor son iguales a los que tiene una escritora y el resultado de una obra se tendría que analizar de la misma manera.

Poner como primer baremo el sexo, me parece que es desenfocar toda la obra de la mujer. Ahora. . . , si es un analista o un sociólogo que quiere estadísticamente ver cuántas veces utilizamos la palabra "a ver," que a lo mejor las mujeres la utilizamos más, pues es un problema extraliterario.

Vicente: Al respecto de eso que estáis planteando ahora: ¿vosotras pensáis que en la cuestión del propio enfrentamiento con la escritura —la reivindicación de la voz— pueden ser diferentes los planteamientos vuestros que los de un hombre y en qué sentido son similares?

Cristina: Yo creo que nos estamos empeñando en ver que todo lo que las mujeres han escrito es distinto.

Mercedes: Yo creo que simplemente habría que invertir la pregunta. Yo creo que entre los planteamientos de Soledad, los de Cristina y los míos, habrá cosas en común, pero hay diferencias abismales. Y no creo que estas similitudes se puedan achacar a nuestro sexo.

Soledad: Engrandecer lo que haya en común me parece un desenfoque.

Mercedes: No es debido a que seamos mujeres.

Vicente: ¿Para vosotras, estaría por delante una consideración ideológica antes de una consideración de género?

Soledad: Es que ideología tampoco.

Cristina: A ver, precisa algo más.

Soledad: Precisa lo de ideológico.

Vicente: Me refiero en concreto a una confrontación con el momento en que estáis viviendo, una postura.

Soledad: ¿A una visión del mundo te refieres?

Vicente: Me refiero al mundo español en un determinado momento.

Soledad: ¿Político?

Cristina: Una pregunta: ¿partimos de la base que literatura tiene que ser siempre literatura de denuncia?

Vicente: No, sin necesidad de que sea literatura de denuncia, por supuesto.

Soledad: Es que entonces no sé si estamos nosotras en esta posición.

Cristina: Yo creo que no. Literatura es un juego, es un arte, es muchas cosas. Además que todo es ideología.

Jeff Lamb: Puede ser parte de esto, que los críticos y los estudiantes académicos buscan imponer una categoría en una novela, te van forzando. . .

Mercedes: Forzando el texto . . .

Cristina: Y son muy dueños de hacerlo.

Soledad: Hombre, son muy dueños pero a la autora, casi mejor que no nos lo digan.

Mercedes: El ejemplo sería ayer, las preguntas que me hicieron después de la conferencia, cuando me dijeron del cuento que leí. Una señora salió diciendo que claro que ese cuento estaba hablando de la estructura familiar que es opresora para la mujer. Ese punto, pues, no lo dice porque . . . No lo dice y punto. Lo digo yo porque yo soy su autora.

Soledad: Ahora, es muy dueña la otra de decirlo. Ahora, en mi caso lo único es que no me lo digan a mí. Que se lo digan a otros, a mí que no me expliquen mi obra.

Sherry Velasco: ¿Qué pensáis de este simposio, como "simposio de mujeres"?

Cristina: . . . No me parece mal a mí. Precisamente el estado de la cuestión es tan distinto de un país a otro que quizá sería conveniente aclarar las cosas de una vez por todas . . . Me parece estupendo.

Soledad: Y luego leer las ponencias y no están todas sesgadas a la literatura feminista, sino que hay una variedad de cosas . . . En principio, que se hable de esto, como es un tema en el que no estamos todos de acuerdo, está bien . . .

Barbara: Cristina, tú antes hablabas de un corsé que te parece a veces muy estrecho —refiriéndote a teorías literarias feministas francesas y anglosajonas. ¿Crees que haría falta un '"corsé español," en otras palabras, crees que haría falta que la teoría literaria feminista se hiciese más fuerte en España?

Cristina: Yo creo que sobra.

Soledad: Yo creo que sobra. Yo no sé si la hay. Pero si no la hay, mejor.

Cristina: Mucho mejor, y que no llegue. Porque mira, lo que está pasando ahora en Alemania y en Italia es absolutamente terrible. Me han pasado tantas cosas que ya no son anécdotas, sino una miniencuesta. En Italia te van a hacer una entrevista y te encuentras con la periodista que, como no tenía mucho tiempo, sólo se ha leído los cuentos en los que en el enunciado hay un nombre de mujer. Esto ya. . . Y además, que a lo mejor no tiene nada que ver. A lo mejor es la gata que se llama así, o es un lugar. Eso primero, y segundo, concluye que mis relatos son sobre la amistad femenina. Tercero, me pregunta: "¿Vd. cuando lee un libro se lo enseña a sus amig<u>as</u>?" Yo me quedé aterrada. Se fue corriendo porque tenía que

entrevistar a Gorbachov y yo me pregunto si iba a entrevistar a Raisa. Eso me ha pasado muchas veces. En Alemania también, cuando has terminado tu lectura, otra vez te dicen "Recuerda que eres mujer." Porque siempre se levanta alguien, latinoamericano generalmente, y te pregunta: "¿Vd. como mujer ha tenido que luchar contra sus padres, contra sus hijos, contra su marido, para poder escribir?" Te cuentan su vida, quieren el espejo. Y si tú les dices: "Pues, miren, perdonen, no . . ."

Soledad: . . . les molesta.

Cristina: He tenido que luchar con el papel en blanco, pero ni con mi marido, ni con mis padres, ni con mis hijos.

Mercedes: Yo he tenido que luchar con mis padres, pero no porque fuera mujer, sino porque mi padre se había metido en la cabeza que yo fuera farmacéutica, o secretaria, o arquitecta, como cualquier hijo. . . porque las letras son una ocupación más ociosa y mal considerada por los padres de uno.

Cristina: Pero peor para un hijo. Si el chico de una casa dice: "Yo quiero ser escritor" lo más probable es que el padre se lo prohiba terminantemente; porque en España, hasta hace poco, ser escritor significaba morirse de hambre. Hace poco, ahora ya no. Pero si la hija, dentro de la educación tradicional por la que no se espera nada de ella, quiere escribir en su cuarto, pues mejor.

Jeff: A veces esto sale del contexto de ustedes . . . que están escribiendo desde el punto de vista de una mujer casada, de la clase media. Los críticos van a buscar las características de la obra, desde esta perspectiva. Van sacando elementos, los que de ustedes salen naturales, y ellos van imponiendo sus propias interpretaciones.

Cristina: Realmente que, más que leer un texto y ponerse al servicio de . . . lo que nos están haciendo muchas veces es . . . hay un corsé e intentar que nuestro texto encaje en el corsé. Es como un corsé de talla única y que, sea una señora oronda o una señora delgadísima, pues a todos nos tiene que ir. Esa es la sensación que me da: que cogen las cosas por los pelos, como dicen, en vez de ponerse al servicio de . . . ¿Qué es lo que pretendió esa señora? ¿un divertimiento? ¿una cierta parodia? ¿una . . . intentando que al mismo tiempo tenga calidad? No, pues aquí hay "la familia," como tal, como . . . etcétera.

Soledad: Como es mujer. . . Allí está el prejuicio. Entonces yo creo que esto está perjudicando la lectura de la cosa dicha que está allí. La "discriminación" que existe a la hora de la lectura y a la hora de leer.

Cristina: Es que muchas son las mujeres que se auto-discriminan, nos estamos autosegregando.

Mercedes: Lo que ocurre es que estamos ya un poco reaccionando contra eso: en España en este momento se están dando cosas, yo creo que bastante tristes. Empiezan a hacer series de televisión escritas por mujeres. Yo empiezo a hartarme de esas cosas, cosas escritas por mujeres, dirigidas por mujeres, en las que sólo participan mujeres. Y bueno, entonces. . . pues un amigo me decía el otro día: "Voy a hacer una serie de televisión escrita por hombres y dirigida por hombres," ¿me entiendes? Es que es totalmente demencial este planteamiento. Porque es autosegregación.

Jeff (a Soledad): Usted que ha tomado cursos. . . me han dicho que ha estudiado en UCSB, ¿cómo ve la importancia de un crítico, un académico, que escribe creación? O sea, ¿qué importancia tiene escribir ficción y hacer análisis de textos?

Soledad: En mi caso, no tanto; hice el "Master's" y me planteé lo de hacer el "Ph.D." Y tuve la tentación de hacerlo porque me gustaba, . . . me gustaba: me gustaba la literatura, me gustaba leerla, me gustaba escribir sobre ella. Sin embargo, regresé a España y no me dediqué a enseñar porque tampoco creo mucho en el tipo de crítica literaria científica, y me parece que todas las clasificaciones y todos los vicios del profesor. . . más bien me horrorizan. (**Risa de todos.**) Cuando hago crítica nunca la llamo crítica, la llamo comentario literario, de cosas que me gustan y escribo —igual cuando escribo una novela— en un tono muy subjetivo. Eso es lo que creo. No creo yo que se pueda establecer que una obra es buena por tal, tal o cual razón de una forma objetiva: es algo enormemente subjetivo y no se puede establecer de forma técnico-científica. Yo soy un poco escéptica al respecto.

Sherry: Habéis hablado las tres sobre géneros literarios. ¿Estáis planeando trabajar en otros campos como poesía o teatro. . . ?

Mercedes: A mí me apetecería mucho la poesía (bueno, escribía poemas cuando era joven . . .) pero es un género que no he experimentado en absoluto . . . El teatro me apetece especialmente. Creo que es un género muy difícil y además es como todo un reto porque, en España especialmente, no hay escritores jóvenes que escriban teatro aparte de tres o cuatro . . . Gala no es alguien que pretenda experimentar o innovar el lenguaje teatral; y está ocurriendo algo muy particular: la gente se está alejando del teatro porque no ofrece nada renovador, nada nuevo. Me parece un género que alguna vez será un desafío para mí abordar.

Cristina: El género de la poesía lo he practicado pero eso pertenece a mi vida privada. He practicado algún ensayo de teatro hace muchos años, pero nunca lo acabé. Lo que sí creo que dentro de algunos años haré es un ensayo . . . Dentro de siete u ocho años y desde luego va a ser muy subjetivo . . .

Soledad: Va a ser revulsivo . . .

Cristina: Siempre he dejado claro que no soy profesora de literatura . . . y que yo soy escritora y entonces tengo otra mirada, por un lado puede ser más inexacta pero por otro lado es muy libre . . . El único problema es que dentro de siete años lo tendré terminado, Soledad también, y espero que no concurramos juntas al premio Anagrama porque será un problema.

Soledad: Yo haré esto, los ensayos, me gusta mucho. Cuando me gusta mucho una novela o tengo una idea general, más o menos literaria sobre las cosas, me divierte mucho escribirla. Me divierto mucho haciendo estos pequeños pinitos filosófico-literarios. Creo que lo he hecho siempre y lo haré. De los géneros, desde luego donde me siento más cómoda por ahora, es en la novela y en el cuento, depende por temporadas y, desde luego, lo que en realidad me gusta en el mundo es la poesía. He escrito muchísima poesía pero también pertenece a mi vida privada inconfesable. Y creo realmente que si hay algo que valoro es una buena poesía. Me parece sublime. Pero no creo que los dioses me inspiren demasiado. Pero si algún día me inspiraran sí publicaría un libro de poesías.

Barbara: Mercedes, cuando ayer hablabas de las etiquetas incómodas, ¿la de "erótica" era una de ellas?

Mercedes: ¿Si me considero "erótica"? A ver. Te vuelvo a contar un poco mi gran problema. Cuando envié el manuscrito de *Ligeros libertinajes sabáticos*, todos los amigos me decían que iba a ganar. Sin embargo yo no lo creía porque mi libro no era erótico, o en todo caso no era lo esencial de este libro: yo creo que el humor era bastante más importante. En todo caso, creía que no era un libro que se podía leer con una sola mano. Pero luego la gente es muy rara y hubo gente que me dijo: "Yo con este cuento. . ." Y yo: "Mira: ¡estupendo, estupendo!" Pero yo tenía un serio problema: o sea, pensaba que no era demasiado erótico. Claro que evidentemente las relaciones sexuales son un tema que aparece en cada uno de los cuentos, pero, por ejemplo, el último, el que daba el título antes al libro —"Ese bautismo tuyo tan peligroso"— es la reflexión de alguien donde la única alusión sexual que aparece —es un monólogo— es a las berenjenas con olor a región sacra que cada día tiro al cubo de basuras. O sea, son alusiones absolutamente veladas y ese cuento para mí no es erótico.

Barbara: Entonces, ¿por qué crees que te definen así? ¿Una mujer que habla de sexo es una escritora erótica, mientras que un hombre que habla de sexo, no necesariamente lo es?

Mercedes: Yo me presenté a un premio erótico. Cuando te presentas a un premio erótico tienes que tener claro que tienes que pasar por las reglas

de puntuación: yo asumía como una regla, desde el principio, que tenía que ser erótico, pero, como bien ha dicho Cristina, un cuento es absolutamente despótico y entonces llega un momento en que te atrapa y te lleva en una dirección que, a lo mejor, tú no tenías prevista; en mi caso esta dirección fue el humor, la parodia, lo burlesco, y cuando acabé el libro yo me lo había pasado muy bien. Claro que quería hacer un libro erótico, si no no hubiera pensado en *La sonrisa vertical*. Están los elementos, pero tratados de otra forma. Hay una mirada distinta, yo creo.

Soledad: Yo me imagino que si gana el premio no es porque sea el más erótico —seguramente hubo unos libros más eróticos— sino porque era el mejor, el más interesante, con la mirada más original e incluso por el humor, la capacidad de darle un tono humorístico. La etiqueta no le cae por ser mujer, sino por haberse presentado a un premio erótico. Le habría podido pasar a un chico.

Cristina: Además fíjate que fue su primer libro.

Mercedes: Tenía veinticinco años. Fue más importante la edad. Lo llamativo del caso era que yo fuera tan joven, además de mujer.

Soledad: La conjunción de mujer y joven: al hecho de ser mujer se unía el de ser joven.

Vicente Carmona
Jeffrey Lamb
Sherry Velasco
Barbara Zecchi
University of California, Los Angeles

Review

Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987. Comps. Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega, Nelly Richard. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990. 388 págs.

Escribir en los bordes recoge veinticinco ponencias seleccionadas en el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, efectuado tres años antes, en Santiago de Chile. La existencia de un par de excelentes textos y algunos números de revistas publicados en Estados Unidos sobre la literatura de mujeres hispánicas, no compensa la carencia de material crítico en relación al tema y hace muy valioso un volumen completo que, y tal vez esto sea lo más importante, es producto de un debate originado propiamente en América Latina, con voces de mujeres que se articulan desde la diferencia de género en su entorno latinoamericano.

El libro se inicia con los discursos de apertura al Congreso, los cuales presentan el contexto cultural/político que lo ha motivado y, en ese sentido, valen más en términos sociológicos que por su originalidad; con la excepción del de Diamela Eltit, que es en sí un texto muy provocativo y, aunque breve, interesantísimo para la crítica.

La segunda parte del libro contiene cuatro ensayos dedicados a la teoría feminista y a la crítica literaria. Los ensayos de Manuel Jofré y Adriana Méndez analizan las particularidades del discurso femenino y las dificultades históricas que éste ha encontrado para definirse. Lucía Guerra plantea los problemas teóricos que enfrenta la crítica feminista cuando se trata de reconocer textos originados en Latinoamérica, cuando el Sujeto es un "Otro de Otro" ya colonizado. Guerra señala que el feminismo "abstrae al sujeto discursivo haciendo de él una subjetividad aislada tanto de su circunstancia histórica como de las identificaciones con una clase social" (83). Nelly Richard, por su parte, hace una revisión del estado de las corrientes más estructuradas del pensamiento feminista, el francés y el norteamericano, para luego intentar algunas respuestas teóricas diferenciadoras de

una lectura feminista latinoamericana: propone una crítica latinoamericana que "reconvierta los signos del pensamiento postfeminista o neofeminista internacional a una trama *local* de requerimientos y motivaciones" (51), para plantearse con independencia ideológica frente a los centros de poder.

El capítulo "Tradición y relecturas" contiene un artículo en el cual Sonia Montecino interroga la identidad femenina en los textos de la monja chilena Ursula Suárez (1666–1749), dando inicio a un estudio que sin duda debe hacerse sobre los textos coloniales de mujeres en el Cono Sur. La crítica argentina Beatriz Sarlo devela la trama en la cual se urde la represión del erotismo en los textos de Norah Lange, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo, en un ensayo seriamente documentado que revela un análisis sociológico/literario de gran calidad: las pinturas de las tres escritoras argentinas son entregadas a partir de sus historias individuales y colectivas en un examen certero que las explica con categorías sociales/históricas/sicológicas, pero que no impone el modelo de análisis y que a la vez permite aflorar los textos en sí.

Las siguientes páginas despliegan una rica y variada crítica sobre narrativa latinoamericana contemporánea, con artículos sobre Clarice Lispector, Griselda Gambaro, Luisa Valenzuela, Nélida Piñón, Diamela Eltit y uno de Josefina Prieto que interroga "las huellas del poder en la generación de los 80" en Chile. En el trabajo de Rodrigo Cánovas sobre *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, resulta muy reconfortante reconocer no sólo la seriedad del análisis sino también la (post)modernidad del criterio empleado, que es capaz de recurrir tanto a elementos de la cultura popular como a las teorías más sofisticadas y de permitir también la expresión del Sujeto crítico en el discurso elaborado. El desciframiento que Eugenia Brito hace de la novela *Por la Patria*, de Eltit, ofrece una lectura atrevida y desprejuiciada, intentando acercar al lector a una propuesta política global en la cual feminismo y liberación nacional se encadenan.

El capítulo final de *Escribir en los bordes*, que se ocupa de poesía, comienza con un ensayo teórico de Josefina Ludmer en el que desarrolla un juego perverso de relaciones alrededor de los temas del Espejo y del Otro (habría que decir de La Otra) a propósito de un soneto de Alfonsina Storni. El artículo de Jaime Lizama acerca de Carmen Berenguer, aunque un tanto críptico, es muy interesante y sirve de moción para el estudioso que se interese en las proposiciones poéticas radicales que están en vigencia en América Latina. Soledad Bianchi escribe una presentación de la poeta Cecilia Vicuña haciendo un valioso aporte a la diversificación del panorama de su generación poética. También forman parte del volumen un ensayo analítico sobre la poesía femenina venezolana y una propuesta de Raquel Olea sobre los recitales de poesía femenina. En la ponencia de Eliana Ortega, sobre el discurso poético de la mujer portorriqueña, el lector norteamericano encontrará quizás el elemento más familiar, dado que recoge

el tema de los "hispanos" en Estados Unidos, tema que, sin embargo, es casi desconocido para los latinoamericanos, especialmente los del Cono Sur. De modo que el artículo de Ortega muestra en sí mismo el valor del Congreso que da origen a este volumen que reseñamos: un ejercicio de interrogación acerca de la literatura femenina latinoamericana, que se realiza allá, pero que recibe e incorpora, de modo crítico y enriquecedor, el trabajo producido en otras latitudes.

Liliana Trevizán
University of Oregon

MESTER's Team of Reviewers

Chang Soo Lee
University of California, Los Angeles

Hui-chuan (Felisa) Lu
University of California, Los Angeles

Jorge Marcone
Rutgers University

Luis Millones
Stanford University

Oscar Sarmiento
St. Lawrence University

Francisco Soto
University of Michigan, Dearborn

Ann M. Stock
University of Minnesota

Liliana Trevizán
University of Oregon

Salvador Velazco
University of Michigan, Ann Arbor

Montserrat Vilarrubla
Illinois State University

Publications Received

Agua. 1 (enero 1991).
¡Aha! Hispanic Arts News. 105 (April 1991), 106 (May 1991), 107 (June/July 1991).
Aleph. (Graduate Student Journal for the Department of Spanish, Italian and Portuguese, Pennsylvania State University.) 5 (1990), 6 (1991).
Bessa, Luís. *Longos Dias Têm Cem Anos: Presença de Vieira da Silva*. Colecçâo Arte e Artistas. Brasil: Imprensa Nacional—Casa da Moeda.
Brújula/Compass. (Boletín del Instituto de Escritores Latinoamericanos, The City College of New York.) 9 (verano 1991), 10 (setiembre/octubre 1991).
Cicada: Publicación colectiva. 7 (febrero 1990).
Columbus, Christopher. *Journal of the First Voyage*. Ed. B.W. Ife. Warminster, Wiltshire: Teddington House, 1990.
Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura. 1:1 (1985).
Cultura. 17 (novembre 1990), 18 (desembre 1990), 19 (gener 1991), 20 (febrer 1991).
Dias, Marcos A. *Rebelamentos (Das Absconsas Africas da Minha Diáspora) (poemAfros)*. Belo Horizonte, 1990.
Dimensão. Revista Internacional de Poesía. (Uberaba/Brasil.) X:20 (1990).
Earle, T. F. and John Villiers. *Albuquerque. Caesar of the East*. Warminster, Wiltshire: Teddington House, 1990.
Farinha de Carvalho, A. *Diogo do Couto. O Soldado Prático e a India*. Editorial Vega, 1979.
Ferré, Rosario. *The Youngest Doll*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991.
Hungry Mind Review: A Midwestern Book Review. 19 (Fall 1991).
Levine, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Minnesota: Graywolf Press, 1991.
Lucero. 1 (Spring 1990).
Nvmisma. (Editada por la Sociedad Ibero-Americana de Estudios Numismáticos.) XL:222–227.

Oribatejo: Semanário. VI:296.
Paroles Gelées. 8 (1990).
Prólogo: Revista del Lector. 1(febrero 1989).
Robatto, Matilde Albert. *Transparencias*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Mairena, 1987.
Shalom: El espíritu y la tierra. 2(1990).
Sheesley, Joel C. and Wayne G. Bragg. *Sandino in the Streets*. Prologue by Ernesto Cardenal. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
Textos: Works and Criticism. 2:1 (February 1991).
Torres, Juan. *Esa última luna de miel*. New York: Ediciones Moria, 1991.
Vitier, Cintio. *Fogli dispersi*. Roma: Bulzoni, 1990.

Contributors

VICENTE CARMONA is a doctoral student at UCLA specializing in Twentieth Century Peninsular Literature. He received his *Licenciatura* from the Universidad Autónoma de Madrid and his M.A. from USC. A recent publication of his, a review of Edward F. Stanton's *Hemingway and Spain: A Pursuit*, appeared in *Mester* 19.1.

ELANE GRANGER CARRASCO is a doctoral candidate at UCLA, where she specializes in Colonial Mexican Literature. Her most recent articles (in press) include: "Diálogo entre Sor Juana Inés de la Cruz y los espectadores de 'Amor es más laberinto' " and "La fuente andrógina y divina en *El Divino Narciso*." Currently she is writing her dissertation on Sor Juana Inés de la Cruz's *El Divino Narciso*.

JACQUELINE CRUZ, who received her B.S., M.S. and M.A. from UCLA, is a doctoral candidate with specialization in Twentieth Century Spanish and Spanish American Literature also at UCLA. Her most recent publications include a review of Pompeyo Pérez's *Terciopelo y fascinación* (*Mester* 20.1) and " 'Esclava vencedora': La mujer en la obra literaria de José Martí." She is currently working on her dissertation about Emeterio Gutiérrez Albelo and the Canary Islands avant-garde.

VERÓNICA GROSSI specializes in Baroque and Colonial Latin American Literature at the University of Texas, Austin where she received her B.A. and M.A., and is now a doctoral student. She has published art reviews, literary essays and poetry in several Mexican journals. Her current projects involve the study of early Spanish female lyric and the concept of courtly love from the feminist perspective.

ADRIANA GUTIÉRREZ GONZÁLEZ is a Professor of Hispanic Literature at the Universidad Autónoma-Metropolitana in Mexico, from

where previously she obtained her *Licenciatura*. She completed her doctoral studies at the Colegio de México in Hispanic Literature and her area of specialization is Contemporary Mexican Literature.

JEFFREY LAMB received his B.A. from Long Beach State University, his M.A. from San Diego State University and he is now a doctoral student at UCLA. He specializes in Twentieth Century Latin American Literature and is, at present, studying contemporary "borderland" writers in Mexico.

LOUISE MIRRER, Professor of Spanish and Comparative Literature at Fordham University and Visiting Professor at UCLA in 1991, received a Ph.D. in Spanish and Humanities from Stanford University. A specialist in Medieval Literature, her publications include: *The Language of Evaluation: A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel, Prints of Power* (with David Halle), and the edition of *Upon my Husband's Death: Widows in the Literature and Histories of Medieval Europe*. Presently she is writing a book on the representations of women and "others" (Muslim and Jewish men) in medieval Castilian literature.

JACQUELINE MITCHELL is a doctoral student at UCLA specializing in Twentieth Century Spanish and Latin American Literature. She received her B.A. from Point Loma College and her M.A. from UCLA. She is currently preparing for publication an article on romantic theatre, as well as doing research on the Post-Franco Spanish novel.

C. BRIAN MORRIS, who received his D. Litt. from the University of Hull, is Professor of Spanish at UCLA, specializing in Twentieth Century Spanish Literature. His numerous publications include: *A Generation of Spanish Poets 1920–1936, Surrealism and Spain, This Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers*, and monographic studies of Lorca's *Bodas de sangre* and *La casa de Bernarda Alba*. He is also the editor of *Cuando yo me muera...: Essays in Memory of Federico García Lorca* and *The Surrealist Adventure in Spain*. Among his current projects are a book on García Lorca and an anthology of the *Generación del 27*.

GERALDINE C. NICHOLS, Professor of Spanish at the University of Florida, received her Ph.D. from Johns Hopkins. She specializes in Women's Fiction in Contemporary Spain and is currently writing a book on the structural and thematic constants in the fiction of a group of women writers in Catalonia. Among her many publications is the forthcoming book *Des/cifrar la diferencia: Narrativa femenina de la España contemporánea*; recent articles include: "Ni una, ni 'grande,' ni liberada:

Reflexiones sobre la narrativa de mujer en la España democrática'' and ''Limits Unlimited: The Strategic Use of Fantasy in Contemporary Women's Fiction in Spain.''

SILVIA PELLAROLO, *Licenciada* in Letters from the Universidad Católica Argentina in Buenos Aires, received her M.A. at UCLA, where she is currently a doctoral student in Contemporary Latin American Literature and Culture. Her recent articles include ''La imagen de la estatua de sal, síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco'' (*Mester* 18.1) and ''El narrador ausente en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig.'' At present she is elaborating a response to the view within hegemonic discourse that certain cultural products of Latin America are ''postmodern.''

JAVIER RANGEL, a doctoral student at UCLA specializing in Latin American Theatre, received his M.A. and B.A. from San Diego State University. His article ''De lo fantástico a lo alegórico: El llamado a la resistencia en *The Shrunken Head of Pancho Villa*'' appeared in *Mester* 19.2. He is currently working on his dissertation on the development of Northern Mexican theatre.

SUSANA REISZ is a Professor at Lehman College, Graduate Center of CUNY. She obtained her *Licenciatura* from the Universidad Nacional de Buenos Aires and her Ph.D. in Classics and Romance Studies from the University of Heidelberg. Her areas of specialization are Literary Theory and Contemporary Latin American Literature. Among her recent publications are: *Teoría literaria: Una propuesta* and *Teoría y análisis del texto literario*. She has a series of essays on female literature and hispanism in progress.

XOCHITL SHURU is a graduate student at UCLA in Spanish American Literature, specializing in the Colonial period. She received her B.A. from Loyola Marymount University. At present she is preparing to take her M.A. exams, while doing research on Chicano literature.

FRANCISCO SOTO, who received his Ph.D. from NYU, is a professor of Spanish and Spanish American Literature at the University of Michigan, Dearborn. His many publications include articles and essays on Contemporary Spanish American Narrative. He is currently working on a monograph titled *Reinaldo Arenas: Tradición y singularidad*.

LETICIA TORRES is working on her B.A. in Business Administration at Santa Monica College and she is currently taking classes toward an instructor's certificate in Computer Training. A member of the staff of

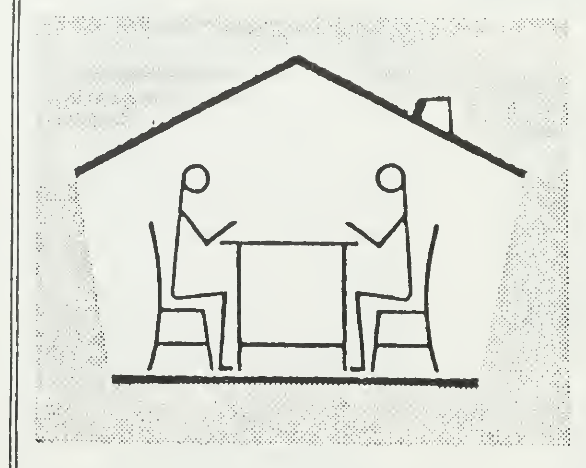
UCLA's Spanish and Portuguese Department, she is active in many projects, including volunteer work with a literacy program for Latino adults.

LILIANA TREVIZÁN received her M.A. in Romance Languages from the University of Oregon, where she is a doctoral candidate. She obtained her *Licenciatura* from the Universidad de Chile, Santiago. Among her most recent articles are: "Carolina Coronado y el canon," "María Luisa Bombal y Carmen Martín Gaite: Una misma estrategia subversiva," and "Cecilia Vicuña: El placer de la diferencia" (in press). At present she is doing research on sexuality in the Chilean female narrative of the 80's.

SHERRY VELASCO is a doctoral candidate in Spanish Literature at UCLA, where she received her C.Phil. and M.A. She received her B.A. in Spanish from the University of Minnesota, Minneapolis. Her area of specialization is Golden Age Narrative and she is presently working on her dissertation about the autobiography of Isabel de Jesús.

BARBARA ZECCHI, who obtained her *Laurea* in Foreign Languages and Literatures at the Università di Venezia and her M.A. at UCSD, is a graduate student at UCLA where she specializes in Italian and Spanish female writings. She has published transcriptions of Italian Medieval manuscripts and is now researching the history of women's erotic literature in Italy and Spain.

Español en Ecuador



- Specially designed programs for foreign students
- 7 hours daily of Individual instruction
  (one-to-one with teacher)
  Monday through Friday
- Essentially practical courses based on
  vocabulary, grammar and coversation
  at all levels
- The system is self-paced and you can start at any time
- You live at the home of an Ecuadorian family where you
  get 3 meals per day, have your own
  bedroom and laundry service.
  One student per family.
- 4 weeks school-lodging, meals—US$ 1.028.oo
- It is also possible to contract for classes only, at a
  reduced fee and with flexible schedules.

Academia de Español Quito

130 Marchena St and 10 de Agosto Ave.
P.O. Box 17-15-0039-C, Quito-Ecuador
Ph. (00593 2) 553647 Fax (00593 2) 441609

MESTER quiere expresar su agradecimiento a todos/as aquellos/as que nos han prestado su apoyo en forma de

Suscripciones voluntarias

Shirley Arora
Rubén Benítez
Adriana Bergero
Verónica Cortínez
Rubina Darakjian
Sandra del Cueto
María Demello
Mayra Franco-Morán
Gloria Gálvez-Carlisle
Elena Guijarro
Ann Hills
Carroll Johnson
Clara Lomas
Jacqueline Mitchell
Elena Mohseni
José Monleón
C. Brian Morris
Gloria Orozco
Patricia Padilla
José Pascual-Buxó
Silvia Pellarolo
Claudia Prada
Verónica Rodríguez
Cary Roles
Luis Silva
Paul Smith
Sandi Thomson
Francisco Vivar
Ted Young
Robin Zenger
Editores/as de Mester

Donativos

John Akers
Joaquín Gimeno Casalduero
Manuel Durán
Claudia Parodi-Lewin

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

Suscripción anual:

- Italia..L. 40.000=
- Estranjero.. $ 35

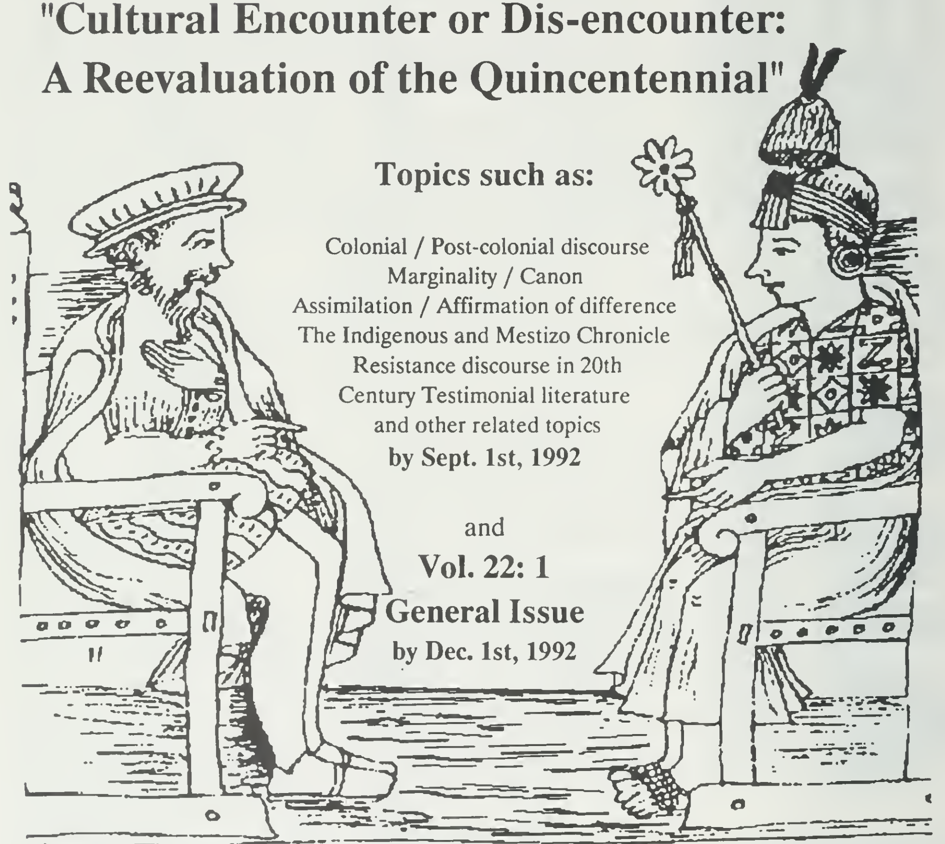
DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN:
Via Montebello, 21 - 10124 TORINO
Tel. 011/83.25.84
(Italia)

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students
of the Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles

Invites Contributions
for Volume 21 number 2

"Cultural Encounter or Dis-encounter: A Reevaluation of the Quincentennial"



Topics such as:

Colonial / Post-colonial discourse
Marginality / Canon
Assimilation / Affirmation of difference
The Indigenous and Mestizo Chronicle
Resistance discourse in 20th
Century Testimonial literature
and other related topics
by Sept. 1st, 1992

and

Vol. 22: 1
General Issue
by Dec. 1st, 1992

To be considered for publication, manuscripts should follow the New MLA Style Sheet. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and three copies are required for all submissions. 3.5 inch. disks in Word perfect or Microsoft Word are appreciated.

MESTER , Department of Spanish and Portuguese, University of California, 405 Hilgard Ave. Los Angeles, CA 90024